الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
السنة الخامسة والأربعون ، العدد 537 /كانون الثاني 2016

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 ل.س

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ CD مع التعريف بالكاتب

المراسلات باسم رئيس التحرير
باسم رئيس التحرير
. اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243
فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني:
E-mail:aru@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:
www.awu.sy

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ب / دراسات

ج/ الإبداع

1/ الشعر

2 ـ القصة

د ـ شخصية العدد

هـ ـ قراءات نقدية

و ـ وإلى لقاء

ملاحظة: تمَّ ترتيب مواد العدد حسب ترتيب الأحرف الهجائية لكُتَّاب العدد

بانتظار صحوة ثقافيـــــــة ..

(2)

مالك صقور

تـــدخل مجلـــة "الموقـــف الأدبـــي" عامهـــا الخـــامس والأربعين.. ويتزامن ذلك مع دخول الحرب على سورية سنتها الخامسة.

ومع ذلك، وعلى الرغم من كل الظروف الصعبة والقاسية التي يعاني منها الوطن، ظلت "الموقف الأدبي" مثابرة على الصدور، وسورية الأبيّة الوطن الأغلى تعيش الحرب، بكل ما تعنيه كلمة حرب من معنى، حرب، غير مسبوقة، لم يشهد التاريخ البشري حرباً قذرة، كما هذه الحرب، التي تمّ فيها تجريب كل ما لم يجرّب في حروب سابقة.. بدءاً بتجريب أسلحة جديدة نوعية، مروراً باستخدام أنواع من (حبوب) المخدرّات المهيجّة، انتهاء بالخطف، والقتل، والتمثيل بالجثث، وأكل الأكباد، ومضغ القلوب، وإعدام الآمنين في بيوتهم، جراء القذائف العشوائية، والسيارات المفخخة إلى المدارس، والجامعات، وتجمع السكان،

وذلك حقّق القتل من أجل القتل، والموت من أجل الموت، بما في ذلك تقويض البنية التحتية، من نفط وغاز، وطرقات، ومصانع، وقمح، وذلك كله لتقويض الدولة السورية، وإخضاع الشعب السوري الأبي لإرادة الإرهاب التكفيري الذي كان أداة طيعة بيد الأجنبي، وتحقيقاً لمآرب بني صهيون، وأمريكا، والغرب عموماً.

ولكن ثبات الشعب السوري العظيم بكل أطيافه، ووعيه لهذا المخطط التدميري، نعم، صمود الشعب السوري، وصبره الذي كان لا نهاية له، ولا حدود، الشعب الذي أنجب الجيش الأسطوري السوري، برهن بالدليل القاطع، أنه بعد أربعة أعوام ونيف من هذه الحرب، على وعي عالي المستوى، وعلى بطولات خارقة، مسيجاً بدمه، ودم الشهداء الأبرار حدود الوطن.. وحتى اللحظة الراهنة، يسجل الانتصار، إثر الانتصار، ولن يتوقف حتى يستأصل الإرهاب من أرض سورية، محافظاً على وحدة أراضيها وترابها، وعلى سيادتها الوطنية التي لا تقبل التفاوض ولا المساومة مهما كان الثمن..

****

ونحن في "الموقف الأدبي" نعلم علم اليقين، أن ثمة مسافة بين الطموح والواقع، ونعلن صراحة، إننا غير راضين عما حققناه، وما زلنا نطمح أكثر، لا باستمرار المجلة بالصدور فحسب، بل نطمح لتصبح الغرسة التي غرسها أساتذتنا المؤسسون الأوائل شجرة وارفة، يكبر فيؤها، ويستطيل أكثر من ذي قبل، ولتصبح ثمارها ناضجة، ونعمل كي تبقى منبراً ثقافياً لا في سورية فحسب، بل وفي الوطن العربي، وذلك من أجل خلق منظومة وعي معرفية ـ خاصة في هذه الأيام ـ إذ غُسلت أدمغة الكثيرين وتم احتلال عقولهم من قبل المنظمات الإرهابية التكفيرية، بشكل مبرمج ومنظم من قبل هيئات عالمية، والشغل عليها طويلاً، كي يتوصلوا إلى ما وصلوا إليه...

***

الحديث عن صحوة ثقافية، يتطلب الحديث عن خلق وعي ثقافي، وإن كان هذا يبدو للوهلة الأولى صعباً، كون ذلك مرتبطاً بالمحيط العربي، والمحيط العربي

– يا للأسف – ليس واحداً، والثقافة العربية ليست واحدة، ولقد تناولنا هذا، في أحاديث كثيرة، أتينا بها على صور المثقف، والذي نخشاه، قد حصل، هو، مقولة غسان كنفاني "ستصبح الخيانة وجهة نظر" ـ وهذا ما أشار إليه جورج بيندا عن خيانة المثقف، وأكدّه لينين، بقوله: "إن المثقفين أكثر خيانة، لأنهم الأقدر وعلى تبرير خيانتهم".

ولقد أثبتت الحرب على سورية وبرهنت، على هشاشة بعض المثقفين الذين سرعان ما فرّوا هاربين تحت عناوين كثيرة، لكن الأكثرية منهم خضعت للدولار وللبترودولار، منتهزين أخبار الشاشات المغرضة، التي خدعتهم بتقويض الدولة السورية.

والآن، وبعد السنوات الخمس العجاف، التي كانت محكاً وامتحاناً ومحنة على الجميع، حصحص الحق، وذاب الثلج، وظهر المرج، وأقل ما يقال، إنه لا يقبل ندم من خُدع، لأنه يدعي الثقافة والمعرفة، والمثقف العارف، هو الذي يعلم علم اليقين، ما رُسم وما يُرسم، وما خُطط ويخطط لهذا الوطن، ليس في العقود الأخيرة، بل منذ أكثر من مئة سنة، ومن قرأ "الثقافة والإمبريالية" ـ كتاب الراحل إدوارد سعيد، يعرف ما ذكره على الأقل كيبلنغ كاتب المستعمرات البريطانية في الهند: "الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا". وعلى ذكر كتاب (الثقافة والإمبريالية) ـ يطيب لي أن أعيد ما كتبه مترجم هذا الكتاب الدكتور كمال أبو ديب عن ترجمة الكتاب إذ يقول: "هذه الترجمة، كما هو هذا الكتاب، معترك وساحة تنازع ومقاومة؛ معترك بين الإيمان بثقافة تُغزى وبين الاستسلام لثقافة غازية... وهي تنازع وصراع مع غزو يجتث ويقتلع ولا يبقي ولا يذر: غزو عسكري وسياسي واقتصادي وأخلاقي ولغوي وأزيائي وطعامي.... غزو تعرضت له هذه الثقافة مرات من قبل، وكان بين منقذاتها الأولى هذه اللغة، ونبض الإبداع بها وتطويرها... ولقد حفظ هذه اللغة أيضاً، وأنقذها من السقوط قرآنها الكريم، والغزو المعاصر اقتلاع ليفني نبض الإبداع باللغة العربية ولقرآن، هذه اللغة الجميلة.

فإذا اجتث كلاهما اجتثت هذه الثقافة من الجذور، وتكدست خارج التاريخ مشلولة، تابعة، ساقطة، وصار العرب هنود الصحراء السوداء"(1).

كتب كمال أبو ديب هذا الكلام عام 1998، من قرأ هذا الكلام؟ ومن فكّرَ في هذا الكلام، ومَنْ ناقش هذا الكلام؟

أقصد من صدّق بأن ثقافتنا تُغزى، ومن صدق أن ثمة استسلاماً لثقافة غازية؟! هذا قبل "الجحيم العربي"، وقبل الدعوى لشرق أوسط كبير أو جديد، وهذا قبل الدعوة، (للفوضى الخلاّقة).. ما قاله الدكتور كمال أبو ديب قد تحقق وهذه الحرب غير المسبوقة على سورية دليل وبرهان على ما قال: "غزو يجتث ويقتلع ولا يبقي ولا يذر: غزو عسكري وسياسي واقتصادي وأخلاقي وثقافي ولغوي وأزيائي وطعامي"..

نعم! هذا ما حدث تحت عناوين مختلفة ومسميات متنوعة، والسؤال الذي يسأله العاجز: من المذنب؟ من الملام؟

***

لقد تناولت الحديث عن صحوة ثقافية غير مرة، ولا يضير أن أستشهد بما قلته، من توصيف الدكتور محمد حافظ دياب للثقافة العربية، إذ حدّد أربعة أنماط ثقافية في المشهد الثقافي العربي:

الأول: ثقافة النفط.

الثاني: خطاب الإسلام الرديكالي.

الثالث: الثقافة الجماهيرية.

الرابع: المتربول الثقافي.

ويمكن الحديث وبتفاصيل يعرفها القارئ، عن (ثقافة النفط)، وما جرى في الوطن العربي جراء البترودولار من شراء الذمم، وتشويه الثقافة العربية، تحت وطأة الأنموذج الغربي، لكن بتركيبة قبلية عشائرية، وبصيغ إسلامية تشوّه الإسلام، ومنها

فرض نموذج ثقافي خليجي ـ استهلاكي، ومنها رعاية وتمويل شكل مشوّه للثقافة الدينية، ومنها، التعصب القطري، ومحو العروبة.(2)

أما الخطاب الإسلامي الرديكالي، هو الذي أنتج الإرهاب التكفيري الذي وظِّف لتشويه الإسلام الحنيف، وإعادة البلاد إلى ما قبل العصر الحجري.

أما النمط الرابع، وهو المتربول الثقافي، الذي هدفه الإذعان والتأكيد على منطق التبعية، وقد ظهر هذا النمط بعد الحرب العالمية الثانية، حين نجح المشروع الاستيطاني الصهيوني في قلب الوطن العربي، واغتصاب فلسطين. والجدير بالذكر أنه بعد الحرب العالمية الثانية بدأت أمريكا بالتسلل إلى المنطقة العربية والتركيز على مجال العمل الثقافي انطلاقاً مما أطلق عليه بعض المنظرين الأمريكيين "البعد الرابع"، والمقصود بالبعد الرابع هو (البعد الثقافي)، بعد السيطرة على الأبعاد: العسكرية والاقتصادية، والسياسية.

ولا يخفى على المتتبع للشأن العام والخاص، في مجال الثقافة، ما فعلته أمريكا، في (منظمة العمل الثقافي الدولي المشترك) = (اليونسكو) = أو (منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة).

ومن المعروف، أنه تمّ تأسيس هذه المنظمة عام 1964، ومعروفة أيضاً أهدافها، وأهم هدف لها، الاعتراف الثقافي بالآخر، والاعتراف بالآخر هو الغاية التي من أجلها أنشئت منظمات العمل الثقافي الدولي المشترك ـ كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي ـ ويتابع المسدي قائلاً: "ولن ينال التاريخ من إحساس كل عربي أنه أقرب إلى أي عربي من أي كائن ثقافي آخر، هكذا نعيد فهم الفلسفة العميقة التي قامت عليها منظمة اليونسكو، إنها باختصار تام: البحث عن الوئام الحضاري من خلال الاختلاف الثقافي".(3)

ولكن من قال إن الولايات المتحدة الأمريكية يوافقها الوئام الحضاري خاصة، بعد أن تسلّم إدارة هذه المؤسسة (مختار مبو)، وهو الابن البار للقارة السمراء التي دفعت ثمناً باهظاً نتيجة الاستعمار، وكان مختار من السنغال وهو عريق الأصالة. يقول

المسدي بهذا الصدد: "عندما تسلم مختار مبو إدارة المنظمة كانت حركة التحرر بين شعوب العالم الثالث على أشدها، وكانت منظمة الوحدة الإفريقية على وشك الانفجار بين المهادنين للغرب والثائرين عليه، وبدأت الولايات المتحدة تنظر إلى المدير العام بارتياب، وبدا لها إن لم يكن حليفاً صريحاً للمنظومة الشرقية، فإنه ـ على أقل التقديرات ـ مشاكس للثقافة الأمريكية، كلما اختلفت مع الفرنسيين انحاز إليهم وجاهرها بالعداء. ويتابع المسدي رصده لموقف أمريكا من هذه المنظمة العالمية: "أخذت الولايات المتحدة تشدد المتابعة وتتعقب حيثيات التسيير الإداري، متعللة بالخوف من استفحال البيروقراطية ومن انتشار سوء التصرف المالي لاسيما وأنها كانت تتكفل وحدها بربع ميزانية المنظمة"(4)

وعندما عرفت أمريكا أنها مغلوبة على أمرها في هذه المنظمة ولا تستطيع أن تفرض قراراتها، ورأيها وانحيازها، وفرض ثقافتها الفوقية، انسحبت من المنظمة، وقد اتخذت أسلوب الزجر، والعقوبات، الدولية خاصة، بعدما لاحت لها بوادر انتهاء الحرب الباردة لصالحها، ولقد كانت تقف بقوة ضد الشيوعية في أثناء ذلك.

وهكذا انسحبت أمريكا من منظمة (اليونسكو) الثقافية، بحجة واهية وذريعة ضعيفة هي سوء التصرف المالي والإداري، والحقيقة هي، أن العمل في منظمة اليونسكو كان يتبع معيار الديمقراطية والأغلبية في الانتخابات، وحصل أن الأغلبية لا تنصاع للرغبات الأمريكية، ولا للخطط المرسومة من مدراء المحيط الأطلسي، والحقيقة الثانية، أن هذه الأغلبية كانت صامدة لأنها تألفت من تحالف صامت بين دول أوروبية ذات وزن ثقافي ثقيل ودول العالم النامي المعادي بشكل طبيعي لسياسة الولايات المتحدة، وضد رؤيتها.

وهكذا انسحبت أمريكا من المنظمة، في كانون أول عام 1984، ولكن فجأة، بعد عقدين في أيلول 2004 رجعت إلى منظمة العمل الثقافي الدولي المشترك (اليونسكو)، واستعادت عضويتها في هذه المنظمة، وهنا، يسأل المسدي، كما يسأل كل مَعنٍ بالأمر: "فما الذي دفع بالولايات المتحدة إلى الخروج يومها من اليونسكو،

وما الذي حفزها بعد عقدين من الأعوام على العودة إليها؟ وما إذا كان وراء الانسحاب والمقاطعة، ثم العودة والانضمام من أسباب معلنة وأخرى مخفية؟

يجيب المسدي قائلاً: "لقد عادت الولايات المتحدة في ظرف سياسي معلوم بلغ فيه جنون المحافظين الجدد أقصاه بعد أن ظفروا برئيس يديرونه طبقاً لمنطق القوة الغالبة، وطبقاً لحتمية الانفراد بالسلطة الدولية عبر الانحياز العسكري، وعلى هذا الأساس اصطبغت عودة الولايات المتحدة لليونسكو بالرغبة في إنجاز غزو ثقافي يوازي الغزو العسكري، لذلك وضعت شروطاً لعودتها ولم تنتظر جواباً".

لقد عادت أمريكا للمنظمة بعدما تأكدت أن هذه المنظمة خرجت عن إرادتها، وحدّدت بجدّية بالغة خط التماس بين الشأن الثقافي والشأن السياسي في أبعادهما الدولية، وكان لها هامش من الاستقلال مكّنها من ترسيخ مبدأ العمل الدولي المشترك على أسس إنسانية نبيلة، يقول المسدي: "انتهى الأمر ـ لمن يقرأ الأحداث بالمجهر النقدي ـ إلى حصول المفارقة العجيبة بين ما آلت إليه أساليب العمل في هيئة الأمم المتحدة وخاصة في مجلس الأمن، وما أجمعت عليه الدول الأعضاء في منظمة اليونسكو في أثناء غياب الولايات المتحدة رغم عسر المخاض وآلام الولادة"(6)

ويعرف المهتمون بهذا الشأن أن منظمة اليونسكو قد نشطت نشاطاً بالغ الأهمية ـ وعملت على تجسيد نشاطها وهدفها الأول هو: الوئام الحضاري عبر الاختلاف الثقافي، وكان من أبرز مشاريعها: صيانة التراث الإنساني، فعملت على صيانة المعالم العمرانية والمعالم الأثرية، كما عملت على إعادة كتابة تاريخ العلوم على المستوى العالمي الإنساني.. وكان السبب الأول لهذا المشروع أن الكثير من الموسوعات الحديثة تكتفي بالإشادة بإنجازات الغرب، وتقلل من أهمية الثقافات الأخرى... هذا الأمر كان ملحوظاً وملموساً في جامعات الغرب التي تقدم لطلابها حقائق مشوهة عن الشعوب، فتلقّن طلابها فكرة الأفضلية الغربية المطلقة على الثقافات الأخرى مثل: الصينية والهندية والفارسية والروسية والعربية.

وهكذا تم التحضير بقوّة إلى مؤتمر اليونسكو في 29 ـ 4 ـ 2004 إلى عقد ميثاق يعطي المشروعية الكاملة لمعاهدة دولية تكون بمثابة (الإعلان العالمي عن التنوع الثقافي)، والمهم في هذه الوثيقة أنها ملزمة، ومن أهم بنودها قرار حق الدول في انتهاج السياسات الثقافية التي تحددها لنفسها، كذلك إقرار مبدأ حماية المنتج الثقافي الخاص بكل شعب من الشعوب.

ولكن ماذا حدث؟!

يقول د. عبد السلام المسدي: "وهنا بيت القصيد، فالولايات المتحدة عادت إلى منظمة اليونسكو معلنة رفضها لمشروع التنوع الثقافي، ولا أحد بمعترض على عودتها، فإن لم يكن خوفاً فأملاً في انتعاش جوهري لميزانية العمل الثقافي الدولي، وكانت الصحافة الأمريكية المنحازة يومئذ إلى اليمين المتطرف قد أمعنت في تداول العبارة الساخرة حول مسألة التنوع مسمية إياها "الفكرة الحمقاء"(7)

وعندما حلّ موعد الحسم في موضوع التنوع الثقافي بالتصويت على المعاهدة الخاصة بالميثاق، في (2005/10/20) وعلى مدى الأيام العشرين التي سبقت جلسة التصويت نشطت وزيرة الخارجية الأمريكية، واتصلت هاتفياً بكل الدول الأعضاء من أجل إقناعهم برفض المعاهدة، وجاء اليوم، يوم التصويت، وكان يوماً تاريخياً، وجاءت نتيجة التصويت: 148 دولة تؤيد المعاهدة، وصوتت دولتان بالرفض هما: أمريكا وإسرائيل، فقط.



لقد تناولت في أحاديث سابقة العولمة، خاصة العولمة الثقافية، ومحاولات أميركا الهيمنة على شعوب العالم، سياسياً، واقتصادياً، وعسكرياً، وثقافياً، وهذا ما أكدّه كمال أبو ديب في الغزو الذي (يجتث، ويقتلع ولا يبقي ولا يذر).. وهذا ما يجري الآن، في أغلبية بلدان العالم الثالث، ومنها المنطقة العربية برمتها، وخاصة ما يجري الآن، تحديداً في العراق وفي سورية.

هلاّ عرفنا الآن، لماذا يستميت الإرهابيون التكفيريون بأوامر من الخارج، خاصة من أميركا والكيان الصهيوني، بتدمير آثار الحضارة العربية ـ الإسلامية، ونهب الميراث العظيم، ونقله إلى أميركا وإسرائيل؟!.

***

لقد كشفت الحرب على سورية والعراق واليمن أموراً كثيرة، وستنكشف أكثر، ولما كان النصر قريباً جداً، والجيش الأسطوري يستأصل الإرهاب، بقي على المثقفين الأحرار، وأصحاب العقول النيّرة، النزول إلى الميدان بقوة أولاً لفضح أساليب التكفيريين الظلاميين، وثانياً: للقيام بحملة تثقيفية تنويرية، يجدد فيها العرب الخطاب السياسي والديني والثقافي، ومن هنا، تبدأ الصحوة الثقافية الحقيقية.

لقد رفع اتحاد الكتاب العرب في دمشق، في بداية دورته التاسعة شعار (التنوير)، وهذا يتطلب التركيز على الثقافة الوطنية، والتي يجب أن تبدأ من الصفوف الأولى في المدارس، والجامعات، والمعاهد.

وهذا لا يعني الكتّاب فقط إنه يعني، كما قلت، كل المثقفين الأحرار، والوطنيين المخلصين الذين يؤمنون بالوطن.

إحالات:

1ـ الثقافة والإمبريالية: إدوارد سعيد، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب ـ بيروت 1998، ص 35.

2ـ انظر: الأبعاد الثقافية للحرب على سورية، وزارة الثقافة، 2015ـ ص 140.

3ـ د. عبد السلام المسدي ـ نحو وعي ثقافي جديد ــ كتاب دبي الثقافية ــ العدد 34 ــ 2015 ــ ص77.

4ـ المصدر نفسه ص77.

5ـ المصدر نفسه 78.

6ـ المصدر نفسه ص 80.

7ـ المصدر نفسه ص 82.

❑❑

دراسات

دراسات..

التنـــاص مـــع هَمْلِـت شكسـبير

في مسرحية هملت يستيقظ متأخراً

□ د. أحمد زياد محبك

مـن التقاليـد المعروفـة في المسـرح اسـتلهام الأسـاطير، وبنـاء المسرحيات بعضها على بعضها الآخر، فقد استلهم سوفوكليس أسطورة أوديب، وألف مسرحيته بناء عليها، وقدم رؤيته لها، ومن بعده أعاد استلهام الأسطورة والمسرحية أكثر من ثمانين كاتباً في الغرب، منهم سينيكا، وأندريه جيد، وكوكتو، واستلهمها عدد من الكتاب العرب منهم على سبيلِ المثال توفيق الحكيم وعلي سالم ووليد إخلاصي، وليس هذا بدعاً في المسرح، بل هو من التقاليد المسرحية. وقد استلهم ممدوح عدوان مسرحية هملت لوليم شكسبير وأقام تناصاً معها في مسرحيته:"هملت يستيقظ متأخراً"،

وإذا كان النقد القديم قد تحدث عن الاستلهام وإعادة البناء، وإذا كان النقد العربي قد تحدث عن السرقات الأدبية، فإن النقد الحديث يتحدث عن التناص. والتناص "هو intertextual بمعناه اللغوي دخول نص في نص، وبمعناه النقدي علاقة ما بين نص حاضر ماثل ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة(1)، وهي علاقة يكتشفها القارئ معتمداً فيها على ثقافته، وليس المقصود بالنص الغائب مجرد النص اللغوي المطبوع text، وإنما الخطابdiscourse ويعني أي شكل من أشكال التعبير بأي أسلوب أو طريقة أو وسيلة، من حركة أو إشارة أو عادات اجتماعية أو تعبير شعبي، ودراسة التناص "هي التناصّيّة intertextuality، والنصوص الغائبة التي دخلت في النص

الحاضر تسمى المُتناصّ بصيغة اسم المفعول. والتناصّ ظاهرة أدبية معروفة في آداب العالم كله، قديمه وحديثه، وقد عرفها الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وأبرز أشكاله تكرار أقوال السابقين والإشارة إليهم ثم النقائض والمعارضات والتضمين والاقتباس والتشطير والتخميس. ودرس النقاد العرب القدامى ظاهرة التناصّ تحت مصطلح السرقات الأدبية، ووضعوا لها أنواعاً، ووُضِعت كتبٌ كثيرة عن هذا الموضوع، كما عولج موضوع العلاقة بين مصطلح التناص والسرقات الأدبية في مقالات كثيرة، وقد "حققت قضية السرقات الأسبقية، ولكن فقدت الاصطلاح المعبر، وارتبطت بالمنطق الأخلاقي"(2)، وحمل مفهوم السرقات حكم قيمة، في حين بدا مصطلح التناص محايداً.

وظهر مصطلح التناصّ(3) بالفرنسية Intertextualitè عند الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا Julia Kristeva بين عام 1966 وعام 1969 بعد استقرارها في فرنسة وأخذها بالمشاركة في النشاط النقدي، وتركيزها على دراسة النص، متأثرة بكل الاتجاهات النقدية المعاصرة من بنيوية وتفكيكية وألسنية وسيميائية، بل كانت متأثرة بالماركسية نفسها وبالرياضيات واستخدمت بعض مصطلحاتها، وكانت على وشك استخدام مصطلح الإيديولوجيم Idèologèmeأو العيِّنة الدالة، فكل علامة تدل على إيديولوجيا قائلها، ولكنها استعملت مصطلح التناصّ، وقد استوحت هذا المصطلح من دراسة باختين Mikhael Bakhtine لأعمال ديستويفسكي F. Dostoevsky عام 1963، وقد عُنِي في تلك الدراسة بمبدأ الحوارية Dialogisme، وأبرز تجلياتها عنده تعدد الأصوات Polyphonie، أي أن يتضمن الملفوظ مستويات لغوية متعددة، كما تأثرت بقوله إن الإنسان كائن اجتماعي وإن ذاته لا تتكون إلا من خلال علاقته مع الآخرين، وفي هذه العلاقة يستعمل اللغة وفق ما تحمل من علاقات من خلال استعمالات الآخرين لها، ولا يستعملها بمعناها البكر الأول، وآدم وحده الذي استخدم اللغة بكراً، خالية من أي ظل من استعمال سابق، فكل كلمة هي علامة marquè مثقلة باستعمال الآخرين لها، ولذلك أيضاً ليس الأسلوب هو الرجل كما هو شائع وإنما هو المجتمع، وقد خلصت إلى أن كل نص ينبني كفسيفساء Mosïqueمن الاستشهادات Citations وأنه امتصاص وتحويلTransformation لنص آخر. وقد تنبّه إلى مفهوم التناص من قبل عدد غير قليل من النقاد منهم لوتمان Lotman وفلاديمير شكلوفسكي shklovsky بالإضافة إلى باختين Mikhael Bakhtine، ولكن كريستيفا هي التي وضعت المصطلح، وحدَّدت معناه، ثم عمل فيه بلوم H. Bloom وشنايدر M. Schneider وبارت R. Barthes وأريفي Arrive ودريدا J. Derrida وليتش Leitch ولوران جينيJenny وريفاتير M. Riffaterre ثمّ جينيتG. Genette وكان لكل منهم

مصطلحاته، أو كان لكل منهم استعماله الخاصّ للمصطلحات، وهذا ما دفع كريستيفا عام 1974 إلى التخلّي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وتبنّت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكّدة أن التناصّ تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة.

ويُعَدُّ فهم جيرار جينيت Gérard Genette للتناص ّالذي قدّمه في كتابه "أطراس Palmpsestes" عام 1981، الأكثر نضجاً، لأنه نتاج استيعابه للدراسات السابقة وما طرأ عليها من تطور، وهو يقول بخمسة أنواع للتناص(4)، الأول التناص ّIntertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص، والواضح أو الخفي القائم على التلميح L'Allusion، أو تناص السرقة، والثاني النص الموازي Paratexte ويكون بالعنوان أو الإهداء أو التعليقات أو الرسوم والأشكال، والثالث النصية الواصفة Métatextualité والمقصود بها النص الذي يشرح نصاً آخر ويفسِّره، سواء ورد نصه أم لم يرد، والرابع "النصية المتفرعة Hypertextualité" ويعني تفرع نص عن نص آخر، يستمد وجوده منه سواء ذكره أو لم يذكره، مثل الإنيادة وعوليس في اعتمادهما على الأوديسة، والأولى تحكي قصة جديدة بطريقة الأوديسة، والثانية تحكي قصة الأوديسة بطريقة جديدة، والنوع الخامس عند جينيت "النصيّة الجامعة l'Architextualité" عن طريق تسمية العمل وتحديد نوعه، كأن يوصف بأنه رواية أو قصة، ولكن القارئ هو الذي يحدّد نوعه لا التسمية.

وسيعتمد البحث على فهم جينيت، وسيأخذ بالنوع الرابع، وهو"النصية المتفرعة Hypertextualité"، أي بناء قصة على قصة سابقة، وهذا النوع هو الأكثر مناسبة لدراسة مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"، لأنه بناها على مسرحية "هاملت" لوليم شكسبير، كما سيقف البحث عند نوع آخر من التناص في المسرحية هو النوع الأول من التناص ّIntertextualité بمعنى الاستشهاد Citation الحرفي المنصّص أو غير المنصّص.

*

تعد مسرحية هملت (1606) من أشهر مسرحيات وليم شكسبير(1564-1616) المأسوية(5)، وفيها تنهار مملكة وتتناثر أشلاء بسبب خيانة، إذ يموت الملك، وسرعان ما تتزوج أرملته أخاه، ويفقد ابنه هملت الأب والأم والمملكة، ويعيش في القصر محاصراً، ويحب الفتاة الطيبة البريئة أوفيليا، ولكن أباها الوزير يجعلها تشك في حب هملت لها، ويظهر له شبح أبيه ليخبره أنه قتل غيلة، فقد دس له أخوه بالتعاون مع زوجته الزئبق في أذنه وهو نائم، ويقع على هملت الأخذ بالثأر من عمه، ولكن عليه أولاً أن يثبت التهمة، ولذلك يدعو فرقة مسرحية جوالة لتقدم في القصر أمام عمه وأمه مسرحية قصيرة، تحكي قصة ملك

يدس له أخوه الزئبق في أذنه فيموت ليتزوج أرملة أخيه، ويرقب هملت ملامح عمه ليرى ردة فعله، ويغضب الملك من هذه المسرحية، ويأمر بإيقاف العرض، ويتظاهر هملت بالجنون، وهو شاب مثقف، غارق في مطالعة الكتب، ثم يدخل هملت على أمه في مخدعها، ويلومها على التسرع في الزواج من عمه، ويطلب منها أن تهجر فراشه، ثم يغلظ لها في القول، فتخشى أن ينالها بسوء، فتصيح مستنجدة، فيجيبها صوت رجل مختبئ وراء ستارة، ويظنه هملت عمه، فيجد الفرصة مواتية، فيستل سيفه ويغمده فيه، ويسقط، وإذا هو بولونيوس الوزير، ويغضب الملك ويرسل هملت مع اثنين من صحبه في سفينة إلى إنكلترة، ويعثر هملت على رسالة يحملها صاحباه تتضمن الطلب إلى ملك إنكلترة قتل هملت، فيستبدلها برسالة الطلب بقتلهما، ويحدث أن يتعرض السفينة قراصنة، ويعيد هؤلاء هملت إلى الدنمرك، وهو في الطريق إلى القصر يجد حفاراً يجهد في حفر قبر، فيداعب حفار القبور ويسخر من جمجمة، ويعبث بها، ثم يفاجأ بأن القبر لحبيبته أوفيليا، التي رمت نفسها في النهر بعد أن جنت بسبب فقدها أبيها وسفر حبيبها، ويحضر أخوها لا يرتس، وكان موفداً إلى فرنسا للدراسة، ليعلن عن غضبه أمام الملك، ويطلب بمعاقبة القاتل، ويحرضه على دعوة هملت إلى المبارزة، ثم يزوده بسيف مسمم وقد نزعت عنه الواقية، وتبدأ المبارزة، ويجرح هملت مرتين، وترى أمه الدم يسيل من ذراعه، فينال منها الإرهاق، وتقدم على احتساء كأس، كان قد أعدها الملك للمنتصر، ووضع فيها السم، وبصورة مفاجئة يطير السيف من يد لا يرتس، ويتبادلان السيفين، ويجرح هملت لا يرتس بسيف لا يرتس نفسه، وهو سيف مسموم، وتسقط الأم ميتة، ويعترف لا يرتس لهملت قبل أن يلفظ الروح أن هناك مؤامرة دبرها الملك، ويسقط لا يرتس ميتاً، ويسرع هملت إلى عمه ليغرس السيف في صدره، ويدخل رسول من ملك إنكلترة ليعلن عن إعدام الرجلين اللذين كانا برفقة هملت، ويدخل فنتبراس ملك النمسا، ليصبح ملكاً على النمسا والدنمرك.

وتعد مسرحية هملت من أكثر مسرحيات شكسبير نضجاً وأهمية، فقد كتبها وله من العمر اثنان وأربعون عاماً، ففي هذه المسرحية يموت هملت الأب، ثم يموت بولونيوس الوزير ثم تموت ابنته أوفيليا حبيبة هاملت، ثم يموت رسولان من أعز أصدقاء هاملت، ثم تموت جيرترود، ثم لايرتس شقيق أوفيليا، ثم يموت كلوديوس عم هاملت، وأخيراً يموت هاملت. في البداية يموت هملت الأب ملك الدانمرك بالزئبق تضعه له زوجته جيرترود في أذنيه لتظفر بشقيقه من بعده زوجاً، وبذلك يذهب ضحية خيانة زوجته ورغبتها الجسدية، وهو الذي كان يصب في أذنيها كلمات الحب، ويكون موته غيلة من غير أن يدري به أحد مثلما لا يدري أحد بعشقها لأخيه، ولا يشير إلى شيء من ذلك كله إلا شبحه الذي

يطلب من هملت أن يثأر له، ولا يفضحه إلا عرض مسرحي قصير تقدمه في داخل القصر فرقة جوالة بدعوة من هملت إذ تقدم أمام الملك مشهداً يمثل مقتل هملت الأب مما يثير غضب الملك ويفضح أمره.

ثم يموت الوزير بولونيوس بطعنة من سيف هاملت، وهو لا يقصد إلى طعنه، فقد دخل هملت على أمه في مخدعها وأخذ يلومها على إسراعها في الزواج من عمه، ويطلب منها أن تهجر فراشه، ويقسو عليها في القول، فتصيح مستنجدة، فيلبي نداءها بولونيوس إذ كان مختبئاً وراء ستارة، فيبادر هملت إلى طعنه وكان يحسبه عمه، ويسقط مضرجاً بدمائه، وإذا هو بولونيوس والد حبيبته أوفيليا الذي كان يحرض ابنته على هجر هملت وعدم التودد له، وهو أيضاً الوزير في القصر، وكان يتجسس لصالح الملك ويسعى لنيل رضا جيرترود وينصح لها بعدم رعاية هاملت، وبذلك يكون موته من وراء الستار ومن غير أن تعرف شخصيته كما يكون موته مجانياً من غير جدوى، لأنه عاش يتجسس من وراء الستار ويقدم الخدمات من غير أن تقدر مكانته، ومن غير طائل أيضاً ولا جدوى، وبذلك يكون موت بولونيوس من جنس حياته فكما عاش وراء ستار مات وراء ستار وكان موته جزاء وفاقاً.

ثم تموت أوفيليا وقد نالها مسٌّ من جنون حزناً على أبيها الذي قتل بيد حبيبها هاملت، ونال منها القهر وقد توزعت نفسها بين حبها لهملت ونقمتها عليه لأنه قتل والدها، كما أحست أن حياتها قد دمرت، إذ فقدت والدها بموته وخسرت الزوج لأنها لا يمكن أن تتزوج قاتل أبيها، ولذلك ترتدي ثوب الزفاف وتزين شعرها بالورود وتتسلق شجرة ثم ترمي بنفسها في النهر لتموت غرقاً، على نحو ما رَوَت جيرترود عن موتها، وبذلك يكون موتها مسوغاً إذ لا معنى لحياتها بعد فقد الأب وخسارة الزوج، ومن الطبيعي أن تصاب بذلك المس من الجنون، ومن الطبيعي أيضاً أن تموت في ثياب الزفاف والورود تزين رأسها، لأنها ماتت وفاء لأبيها وحفاظاً على حبها، ومن المستحيل أن تعيش زوجة لقاتل أبيها، ومن هنا تبدو أوفيليا بريئة طاهرة، قد اختارت الموت لنفسها حفاظاً على حبها ووفاء لأبيها، ولم تسع وراء رغبتها الجسدية ولم تخن أباها ولا حبيبها، كما كان موتها شاعرياً جميلاً، إذ رمت بنفسها من فوق الشجرة رمز الخصب والحب والحياة، وهي في ثوب الزفاف دلالة على طهرها ونقائها، وسقطت في النهر رمز الديمومة والاستمرار، فكأنها لم تمت، وتبدو أوفيليا على النقيض من جيرترود الزوجة التي خانت زوجها واختارت له الموت وتخلت عن ولدها سعياً وراء نزوتها الشخصية وهي السيدة المتزوجة من ملك كان يحبها وهي الأم لشاب كان على قدر غير قليل من النباهة والذكاء.

وإذا كان بولونيوس قد مات ميتة خسيسة وهو يمارس التجسس، ومن غير أن يختار موته، فإن ابنته أوفيليا تموت ميتة شريفة، وهي في ثياب الزفاف والورود تتوج

رأسها، كما تموت في مياه نهر جار مما يعني الطهر والنقاء بل استمرار الحياة، في حين يموت أبوها ملوثاً بدمائه عند قدمي هملت ملتفاً بستار.

ثم يموت صديقان من أعز أصدقاء هاملت، وهما روزنكرانتز وجيلدينشترين، وكان الملك كلوديوس قد اختارهما ليتجسسا عليه ثم ليرافقاه في رحلته إلى إنكلترة، وقد زودهما بكتاب إلى ملك إنكلترة يتضمن الطلب إليه أن يكرمهما وأن يقتل هاملت، ويتمكن هملت من فض الرسالة، وتغيير مضمونها، فيكون مقتلهما جزاء وفاقاً لخيانتهما الصديق، وبديلاً من المكافأة التي كانا سيحصلان عليها.

ثم تموت جيرترود وهي تشهد المبارزة بين ولدها هملت ولايرتس شقيق أوفيليا، إذ رجع من فرنسة بعد سماعه بنبأ مصرع والده على يد هاملت، ويكون وصوله يوم دفن أخته أوفيليا، فيثور غاضباً، ويشجعه الملك على مبارزة هملت لعلمه أن هملت لا يجيد المبارزة ولعلمه أيضاً أن لايرتس قد تدرب عليها في فرنسة، كما يعمد إلى تسميم سيف لايرتس، وزيادة منه في الاحتياط يضع سُمَّاً في كأس شراب، ويزعم أنه قد وضع فيها لؤلؤة، وأنه سيقدم الكأس لهملت إن كان الفوز له، وفي أثناء المبارزة يجرح هملت، وتتألم جيرترود لرؤية ولدها وهو ينزف، فتصاب بشيء من الدوار، وتلجأ إلى الكأس تحتسي ما فيها من شراب، وسرعان ما يسري السم في جسمها وتموت، وبذلك تتجرع كأس السم مثلما تجرعت كأس المتعة، ويكون موتها نتيجة تآمر زوجها ومكره وخداعه، وهي التي خانت من قبل لأجله وخدعت وقتلت، فإذا بها تجني ما زرعته يداها.

ثم يموت لايرتس، فقد طار السيف من يد هملت كما طار سيف لايرتس من يده، فإذا هما يتبادلان السيفين، وفي هذه الأثناء يتمكن هملت من جرح لايرتس، فيذعر لايرتس لأنه أدرك أن السيف الذي بيد هملت هو سيفه، وهو يعلم أنه مسمم، ويبدأ السم يسري في جسده، فيسقط وهو يعترف أمام هملت أن ثمة مؤامرة قد دبرها الملك، ثم يموت، فيكون موته بسيفه وبالسم الذي يعلم أن السيف مغمّس به، وبذلك يرتد كيده في نحره وينقلب سحره عليه، فيأتي موته جزاء وفاقاً لتآمره مع الملك، ونتيجة لقبوله بالغدر والخيانة، ولا يحقق شيئاً من الثأر لأخته أو أبيه على نحو ما كان يتصور أو على نحو ما زين له الملك المبارزة، ويكون موته في الحقيقة نتيجة لطيشه واندفاعه وغروره، وهو موت رخيص لا جدوى منه ولا عزة فيه، بل إن فيه الخسة مثله مثل موت أبيه.

ثم يكون موت الملك، إذ يندفع هملت نحوه ليغرز سيفه في قلبه، وبذلك يكون موت الملك كلوديوس على يد ضحيته هاملت، وهذا الموت في الحقيقة جاء متأخراً كثيراً، إذ لم يندفع هملت إلى قتله عندما طلب إليه شبح أبيه أن يثأر له من موته، كما لم يشأ أن يقتله عندما دخل عليه وهو يصلي، لقد أراد هملت أن يتأكد من خيانة

عمه، وأن يثبت للقصر تلك الخيانة حتى يكون قتله مسوغاً بل مشروعاً، وإذا كان كلام شبح أبيه مقنعاً بالنسبة إليه فإنه غير مقنع بالنسبة إلى الآخرين، ولذلك لم يقتل عمه إلا بعدما تأكد من المؤامرة وبعدما ثبت له باليقين مسؤوليته الكاملة عن كل الفساد الذي عم المملكة. إن الوصول إلى الحقيقة ومعرفتها معرفة يقينية هي السبب البعيد وراء تأخر هملت في قتل عمه، وليس ما يقال عن تردده، أو تظاهره بالجنون، إن هملت شاب مثقف، لا يمكنه أن يندفع وراء دعوة شبح إلى الثأر ولا يمكن أن ينساق وراء انفعال، ولقد عانى كثيراً وتألم في سبيل الوصول إلى الحقيقة، وتلك هي معاناة المثقف، ولذلك جاء قتله لعمه في الختام مسوغاً ومشروعاً ومقنعاً للجميع، فهو لم يقتله ثأراً لأبيه، ولا انتقاماً منه لأنه سلبه أمه والعرش، إنما قتله لأنه حاك مؤامرة كشفت أمام الجميع، وراح ضحيتها جيرترود ولايرتس وسيروح ضحيتها هملت نفسه، ومما لاشك فيه أن موت الملك موت مشين ومذل ويستحق أن يموت بالسيف نفسه الذي أراد أن يموت به هملت ويستحق أن يموت بيد هاملت.

ويجيء أخيراً موت هاملت، وهو موت مأسوي فاجع، يثير الألم، ولكنه موت العزة والبطولة في سبيل الوصول إلى الحق والدفاع عنه، وهو حتمي لابد منه، ولذلك كان سؤاله الشهير: أن تكون أو لاتكون، تلك هي المعضلة، وهو لا يقصد مجرد العيش أو الوجود، إنما يقصد الوجود الحق، القائم على العزة والحرية والكرامة، ولذلك انتهى إلى الموت، إذ لا يمكن لهملت أن يعيش بعد أن فقد الأب والعرش والحبيبة، وبعد أن فقد الأم مرتين، مرة بزواجها من عمه ومرة بموتها، ولا مسوغ لاستمراره في الحياة بعد أن عرف الحقيقة، لقد دفع هملت حياته في سبيل الحقيقة، وحسبه أنه عرفها وأعلنها للجميع، بل أعلنها على مرّ العصور، فلقد رأى هملت في الختام قبل أن يموت صديقه هوراشيو يهم بتجرع ما تبقى في الكأس من سمّ ليموت بطريقة مشرفة تشبه الطريقة الرومانية في إنهاء الحياة، ولكن هملت يمنعه، ويطلب منه أن يبقى على قيد الحياة كي يروي للأجيال القادمة قصته، وبذلك يكون هملت في موته قد ولد من جديد.

لقد اختار شكسبير أكثر أشكال الموت إيلاماً، ولكن من غير مبالغة ولا افتعال، وكلها أشكال طبيعية نابعة من طبيعة حياة الأبطال ومن جنس أفكارهم وتصوراتهم عن الحياة، فموتهم جميعاً عادل ومكافئ لشخصية كل منهم، ويلاحظ أن أكثرهم مات على خشبة المسرح طعناً على الأغلب بالسيف أمام الجمهور، عدا أوفيليا التي ماتت منتحرة وقد رمت بنفسها من فوق غصن شجرة وهي في حلة الزفاف متوجة بالورد، على نحو ما روت جيرترود، كما ماتت جيرترود بالسم تحتسيه من الكأس التي كان الملك كلوديوس قد أعدها لولدها هاملت، وبذلك يرعى شكسبير حرمة الأنوثة ولا يجعل المرأة تموت بطريقة

أخرى، كما يجعل موت روزنكرانتز وجيلدينشترين صديقي هملت إعداماً بعيداً في إنكلترة ولا يكون على خشبة المسرح إنما يورده خبراً في نهاية المسرحية يحمله سفير إنكلترة ليلقيه على هوراشيو بعد موت الملك وموت هملت وكأن موت هذين الصديقين الخائنين كان مجرد خبر لا يلقى أي اهتمام وهو موت مكافئ لخيانتهما.

لقد تناثرت الأشلاء على خشبة المسرح، وكثر الموتى، حتى كأننا أمام وليمة للموت، كما يقول فورتنبراس، وقد يبدو هذا الموت عشوائياً وغير مسوغ أو غير قابل للتفسير، ولكن الأمر ليس كذلك، حقاً إن الموتى جميعاً يتفقون في أنهم موتى، فالموت في المطلق واحد، ولكن أشكاله وغاياته وقيمته تختلف من موت إلى موت، فثمة فرق بين موت مشرف وموت مهين، ولكن المؤلم حقاً أنهم جميعاً كانوا ضحية التآمر والغدر والخيانة، سواء أكانوا غادرين أم مغدورين، وسواء أكانوا أنقياء أم ملوثين، فقد عاشوا جميعاً في وسط الخيانة، ومرجع ذلك كله إلى الخيانة الأولى، خيانة الزوجة الملكة جيرترود لزوجها الملك هملت الأب، مما جر الوبال عليها وعلى زوجها وعلى الحب البريء الذي كان يجمع بين ولدها هملت وحبيبته أوفيليا، بل جر الوبال على المملكة كلها إذ قدم في الختام فورتنبراس أمير بولندة ليكون ملكاً على الدانمرك.

*

وبعد، فهل تودّ المسرحية أن تقول إن الخيانة واحدة، سواء في ذلك خيانة الزوجة أو الصديق أو الوطن؟، وإن خيانة واحدة كفيلة أن تقود إلى ما لا تتوقع نتائجه؟ أم هل تود أن تقول إن الحق لابد أن يظهر في النهاية وإن على المرء أن يناضل من أجل إظهاره ولو دفع حياته ثمناً؟ هل تود المسرحية أن تقول إن الموت هو غاية كل حي، وأن على المرء أن يختار ميتته، فإما أن تكون مشرفة أو لا تكون؟ هل تود أن تقول إن الموت ليس عبثاً ولا عشوائياً وإنما هو نتاج طبيعي للحياة التي يحياها الإنسان؟ وإننا لا نكاد نفهم الحياة أو نعيها إلا في حضرة الموت؟ ولذلك تناثرت تلك الأشلاء؟ أم هل تود المسرحية أن تصور هملت متردداً؟ أو ساعياً إلى التأكد من جريمة عمه، ولا يريد قتله إلا بعد أن يتثبت من جريمته؟ أو هل يمثل شخصية المثقّف الذي يفكر ويتردد قبل أن يقدم على فعل ما؟ هل هو الطيب الوحيد والبريء والنقي في عالم يموج بالفساد؟ هل يمثل وعي الفرد في مجتمع فاسد؟ هل يمثل هملت عقدة أوديب في حبه أمه، وهو يجد في قتل أبيه إشباعاً للرغبة في قتل الأب ويجد في عمه إشباعاً لحب أمه؟ وهل يدل على حبه لأمه ورغبته فيها طلبه منها وهو في غرفة نومها أن تهجر فراش زوجها؟ وهل قسوته عليها هي محاولة ليمنع نفسه من ارتكاب الإثم في نيلها؟ وهل موافقته على المبارزة مع لا يرتس، وهو يعلم بتفوق لا يرتس في المبارزة وأنه مقدم على حتفه دليل على رغبته في الموت؟ أم هل

مسرحية هملت هي استلهام لأسطورة أوديب، وإعادة بناء لمسرحية سوفوكليس ومعالجة جديدة لها؟ هل سَعْيُ هملت إلى التأكد من مقتل أبيه هو كسعي أوديب إلى معرفة قاتل الملك أبيه؟ وهل حرص هملت على أمه وغيرته من عمه هو مقابل نيل أوديب من أمه؟.

المسرحية لا تقول شيئاً من هذا ألبتة، ولا تصرح به، ولا تجعل الشخصيات تنطق به، بل تتركها تتصرف وتحيا وتعيش الحياة كلها، بأشكالها المختلفة، بما يرضي القارئ وبما لا يرضيه، وله بعد ذلك أن يحكم كما يشاء وأن يفسر كما يريد بحرية مطلقة، ولذلك فإن مجال القول في هملت لا ينتهي، وفي الحقيقة فإن هناك من هملت بعدد قراء هاملت.

*

ويستلهم ممدوح عدوان مسرحية هملت لـوليم شكسبير، فيكتب عام 1976مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً"(6)، وهو يقيم فيها تناصاً مع مسرحية شكسبير المشهورة، ومع مواقف للسيد المسيح عليه السلام ورد ذكرها في الإنجيل، كما يقيم تناصاً مع أنماط ثقافية أخرى، من التراث الشعبي.

ويقدم عدوان رؤية جديدة لشخصية هملت تتمثل في وضع هملت في مناخ تظهر فيه أشكال الفساد والخيانة أشد وضوحاً وأكثر علانية وأقوى إيلاماً وأكثر مباشرة مما هي عليه عند شكسبير، فالملك عم هملت يدعو إليه فورتنبراس، ملك النمسا، ويخضع له، ويفتح له البلاد، وهو الذي استولى على قطعة من أرض الدانمرك، ويقيم حفلاً خاصاً لاستقباله، ويرغم الناس على الاصطفاف في الشوارع لاستقباله، ويكلف روزنكراتس للإخبار عن المقصّرين وإلقاء القبض عليهم، كما يرحب بالمستثمرين ويفتح لهم البلاد، وعندما يغضب فورتنبراس من هملت يفكر الملك على الفور في التخلص منه ثم يعدل عن ذلك إلى سجنه، ثم يحاكمه بعد مقتل بولونيوس على يده محاكمة صورية يديرها معه صديقا هملت روزنكراتس وغولدنشتيرن، ويحكم عليه بالموت، ثم يدبر له مؤامرة المبارزة مع لايرتس.

والظرف العام الذي تدور الحوادث فيه ليس مجرد اغتيال الملك وزواج أخيه من أرملته، فحسب، وإنما هو ظرف أكثر خطورة، فظرف المسرحية هو عدوان خارجي على الدانمرك من النمسا، واقتطاع جزء من أرضها، وخضوع الدانمرك لإرادة فورتنبراس، وقيام هذا بزيارة إلى ملك الدانمرك وفرض رغباته عليه وأولها فتح البلاد أمام رأسمال العدو، واستيراد بضائعه، والتخلص من هاملت، وهملت يدرك ذلك كله ولكنه لا يفعل شيئاً سوى الجهر بالكلام، وهاهوذا يخاطب شبح والده وهو في وسط المحكمة: "**إنك ترى كيف ينهار العالم من حولي، أنا عنزة وقعت، فاكتشف الجميع أن لديهم سكاكين، ماذا تريد مني؟ أنا لست مسيحك لكي تلقي علي صليبك الثقيل، لم يعد ثأرك وحدك، إنه عالم يفور بالخديعة**

والغدر، ولكن السد كله ينهار، والسيول ترغي وتزيد، وأنا وحدي حصاة في وجه التيار، ارحم ضعفي أيها الأب القاسي"، [ص 33] ثم يصرخ بالشبح:**"نعم، أنت قتلتني، أنت قاتلي"** [ص 34]

وهملت عند عدوان يدخل على حفل استقبال فورتنبراس في قصر الملك، ويكون دخوله من النافذة لا من الباب، ويأخذ في السخرية من الحاضرين، ويقول لهم إنهم يشربون دماً لا خمراً، وإن هذا هو العشاء الأخير، ثم يقلب المائدة، ويصفهم بأبناء الملاعين، ويؤكد أنه جاء ليشعل ناراً ويلقي غضباً لا سلماً، ويؤكد لهم أنه يعرف طريقه، وأنه هو الطريق. يقول هملت في الحفل: **"ادخلوا من الباب الضيق، فواسع هو الباب ورحب، هو الطريق المؤدي إلى الهلاك، احترزوا من الأنبياء الكذبة الذين يأتونكم بثياب الحملان، ولكنهم من الداخل ذئاب خاطفة، من ثمارهم تعرفونهم، هل تجتنون من الشوك عنباً، أو من الحسك تيناً"**، ويقدم فورتنبراس الخمر لهملت وهو يقول:**"قليل من الخمرة ينعش القلب"**، ويرد هاملت:**" هذه الكأس هي العهد الجديد، بدمي الذي يهرق من أجلكم، هل أغسل أقدامكم"**....ثم يتابع فيقول: **"جعلتم بيت أبي مغارة للصوص يا أبناء الأفاعي، حولتم بيت أبي إلى مغارة للصوص والتجار والخونة والأعداء، حولتم بيت أبي إلى وكر للدعارة والتجارة والخيانة، حولتم دم أبي إلى صفقة تربحون منها، وإلى عرش تتربعون عليه، ومددتم أياديكم لتصافحوا اليد التي تخضبت بداء أبنائكم.... لقد جئت لألقي على الأرض ناراً وكم أود لو تكون اضطرمت، أتظنون أني جئت لأنشر السلام على الأرض، أقول لكم، لا، بل الشقاق، لي الانتقام، وأنا سأجازي به....قليل من الغضب هو ما يحتاج إليه المؤمن دائماً، ليس خفي إلا سيظهر، ولا مكتوم إلا سيعلن، فكل ما نطقتم به في الظلمة سيسمع في النور، وما همستموه في الأذن وفي المخادع سيذاع على السطوح"** [ص 22 ـ 23]

وهذا الموقف يدخل في تناص مع مواقف عدة للسيد المسيح عليه السلام، على نحو ما ورد في إنجيل متى، فقد جاء في الإصحاح السابع: « 13 اُدْخُلُوا مِنَ الْبَابِ الضَّيِّقِ، لأَنَّهُ وَاسِعٌ الْبَابُ وَرَحْبٌ الطَّرِيقُ الَّذِي يُؤَدِّي إِلَى الْهَلاَكِ، وَكَثِيرُونَ هُمُ الَّذِينَ يَدْخُلُونَ مِنْهُ! 14مَا أَضْيَقَ الْبَابَ وَأَكْرَبَ الطَّرِيقَ الَّذِي يُؤَدِّي إِلَى الْحَيَاةِ، وَقَلِيلُونَ هُمُ الَّذِينَ يَجِدُونَهُ15اِحْتَرِزُوا مِنَ الأَنْبِيَاءِ الْكَذَبَةِ الَّذِينَ يَأْتُونَكُمْ بِثِيَابِ الْحُمْلاَنِ، وَلكِنَّهُمْ مِنْ دَاخِل ذِئَابٌ خَاطِفَةٌ! 16مِنْ ثِمَارِهِمْ تَعْرِفُونَهُمْ. هَلْ يَجْتَنُونَ مِنَ الشَّوْكِ عِنَبًا، أَوْ مِنَ الْحَسَكِ تِينًا؟ 17هكَذَا كُلُّ شَجَرَةٍ جَيِّدَةٍ تَصْنَعُ أَثْمَارًا جَيِّدَةً، وَأَمَّا الشَّجَرَةُ الرَّدِيَّةُ فَتَصْنَعُ أَثْمَارًا رَدِيَّةً، 18لاَ تَقْدِرُ شَجَرَةٌ جَيِّدَةٌ أَنْ تَصْنَعَ أَثْمَارًا رَدِيَّةً، وَلاَ شَجَرَةٌ رَدِيَّةٌ أَنْ تَصْنَعَ أَثْمَارًا جَيِّدَةً. 19كُلُّ شَجَرَةٍ لاَ تَصْنَعُ ثَمَرًا جَيِّدًا تُقْطَعُ وَتُلْقَى فِي النَّارِ. 20فَإِذًا مِنْ ثِمَارِهِمْ تَعْرِفُونَهُمْ. وجاء في الإصحاح العاشر «لاَ تَظُنُّوا أَنِّي جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا عَلَى الأَرْضِ. مَا جِئْتُ لأُلْقِيَ سَلاَمًا بَلْ سَيْفًا. 35 فَإِنِّي جِئْتُ لأُفَرِّقَ الإِنْسَانَ ضِدَّ أَبِيهِ، وَالابْنَةَ ضِدَّ أُمِّهَا، وَالْكَنَّةَ ضِدَّ حَمَاتِهَا. 36وَأَعْدَاءُ الإِنْسَانِ أَهْلُ بَيْتِهِ 37 ".

وجاء في الإصحاح الحادي والعشرين: " 12 وَدَخَلَ يَسُوعُ إِلَى هَيْكَلِ اللهِ وَأَخْرَجَ جَمِيعَ الَّذِينَ كَانُوا يَبِيعُونَ وَيَشْتَرُونَ فِي الْهَيْكَلِ، وَقَلَبَ مَوَائِدَ الصَّيَارِفَةِ وَكَرَاسِيَّ بَاعَةِ الْحَمَامِ 13وَقَالَ لَهُمْ:«مَكْتُوبٌ: بَيْتِي بَيْتَ الصَّلاَةِ يُدْعَى. وَأَنْتُمْ جَعَلْتُمُوهُ مَغَارَةَ لُصُوصٍ!» وجاء في الإصحاح العاشر:: «26 فَلاَ تَخَافُوهُمْ. لأَنْ لَيْسَ مَكْتُومٌ لَنْ يُسْتَعْلَنَ، وَلاَ خَفِيٌّ لَنْ يُعْرَفَ. 27اَلَّذِي أَقُولُهُ لَكُمْ فِي الظُّلْمَةِ قُولُوهُ فِي النُّورِ، وَالَّذِي تَسْمَعُونَهُ فِي الأُذُنِ نَادُوا بِهِ عَلَى السُّطُوحِ».

وهو تناص صريح ومباشر، ولا يجري فيه غير قليل من التعديل في الألفاظ، ويبدو التناص منسجماً مع البناء العام للمسرحية وموافقاً لشخصية هاملت، فقد كان السيد المسيح عليه السلام داعية حق وعدل في قوم هم على الباطل، وقد أنكروه وكادوا له، فإذا هو غريب بينهم، وكذلك كان شأن هملت عدوان. ولجوء هملت إلى هذا التناص يدل على اضطراره إليه، فهو لا يستطيع أن يصرح بآرائه ومواقفه، ولذلك يلجأ إلى التعبير عن طريق استعارة أقوال السيد المسيح، ملمحاً لا مصرحاً.

وينتقد هوراشيو صديقه هملت لاستشهاده بمقاطع من العهد القديم، ويقول له:" **إنك تضيع وقتك، وتستعذب استظهارك لعبارات من الإنجيل، الجريمة التي حدثت حولك، أكبر من أن تعالجها بهذه الطريقة، نحن نريدك أن تفعل شيئاً**" [ص 24]، فهوراشيو ينتقد هملت لأنه يتكلم ولا يفعل شيئاً، ولكن هوراشيو نفسه لا يصنع شيئاً. ويبدو هملت في المسرحية سكيراً، أكثر مما يبدو مجنوناً، وهو يكثر من شرب الخمرة، ودائماً تعتذر أمه عن مواقفه بالسكر، كما ينعته كل من حوله بالسكير أكثر مما ينعتونه بالمجنون.

وفي النهاية يعلم هملت من لا يرتس أن السيف الذي طُعِنَ به مسموم، فيهجم على لايرتس ويسلبه سيفه عنوة، لا مصادفة، على نحو ما هو عند شكسبير، ويطعنه بسيفه المسموم، ويسقط هملت ميتاً ولا يتمكن من قتل الملك، ولذلك يوصي صديقه هوراشيو أن يحدث الناس بأمانة عن قصته، وهو يقول:"**سيبقون جميعاً، أموت أنا ويبقى السفلة كلهم، هذا ليس عدلاً**" ص 3 والملك لا يموت، كما لا يموت صديقاه روزنكراتس وغولدنشترن، ولا تموت الملكة، ويقوم هوارشيو بدور الراوية أو المؤرخ، وهو يروي حوادث المسرحية في كثير من المواضع، وفي النهاية يلقي روزنكراتس القبض على هوراشيو.

وأوفيليا تقيم علاقات جنسية مع هاملت، وتغريه بذلك، وتعرض نفسها عليه، ولا تملك عفة أوفيليا شكسبير ولا طهرها، وتسعى إلى أن تحمل منه، كي يتزوجها، وهي لا تنتحر، وأخوها يغضب لمقتل أبيها، ولفقدان أخته عفافها، ويقدم على المبارزة مع هملت ويتمكن منه.

ويبدو بولونيوس أكثر دهاء ومكراً، علناً وبشكل مكشوف، فهو يسرق المساعدات للوطن، ويسعى إلى إيفاد ابنه إلى فرنسا، ويحيك المؤامرات في وضوح، أكثر مما هو عند شكسبير، يقول لورنزو: "**بولونيوس سرق من المعونات التي جاءت**

للمنكوبين في الحرب أكثر من ثلاثة ملايين"[ص 5].

ويظهر في المسرحية شخصية شاب فقير بائس، لا عمل له، وهو مستعد ليعمل في كل شيء، وقد جاء به هوراشيو ليقوم بدور ما في مسرحية شهريار التي يعدها هملت لعرضها أمام الملك، ويمثل هذا الشاب الشعب الجائع المقهور، وهو مجرد ممثل، ولا اسم له في المسرحية، مما يدل على غياب دور الشعب، ويستغرب الوزير من لقاء هوراشيو بالممثل، فيقول: "**ما الذي يجمع شاباً يعيش في القصر مثل هوراشيو مع فقير كهذا الممثل**" [ص 13]، ويدل الممثل على امتلاكه الوعي، فهو يعلم بوشك زيارة فوتنبراس إلى الدنمرك قبل أن يعلم بها هملت وهوراشيو[ص 16] وهو يلومه لأنه لا يفعل شيئاً: " **إلى متى سيظل العالم يفاجئك وأنت تنفعل به**" [ص 24] بل إنه ينتقده بحدة فيقول له: "**أنا أحتقرك، أنت تقرأ الإنجيل كثيراً وأظن فيه عبارة تقول:لأنك فاتر لست حاراً ولا بارداً، فإنني مزمع أن أتقيأك**" ص 25، ومع ذلك فإن الممثل لا يفعل شيئاً لا لهملت ولا للوطن، وتنتهي المسرحية ولا أثر للمثل، ويقدم روزنكراتس على اعتقال هوراشيو ليسأله عن مكان الممثل، وهوراشيو لا يعرف شيئاً، ولعل الممثل عاد إلى الشعب الذي خرج منه.

ويحظى لورنزو بقدر غير قليل من الاهتمام، فهو عند هملت شكسبير مجرد حارس يرى الشبح ويخبر هملت، ولكنه عند عدوان صديق هملت وروزنكراتس وغولدنشترن، ويمازح الجميع ولكنه في النهاية يساق إلى السجن والتعذيب لأنه لم يهتف لملك النمسا فورتنبراس وفق شهادة روزنكراتس صديقه الذي يتولى بنفسه مهمة تعذيبه، ثم يموت تحت التعذيب.

*

وتختلف مسرحية عدوان عن مسرحية شكسبير بالبدء من النهاية، إذ تبدأ مسرحية عدوان من موت هملت مطعوناً بالسيف المسموم على يد لايرتس، ورجائه من هوراشيو أن يروي قصته، وبقاء الجميع على قيد الحياة، ومنهم هوراشيو ليقوم بدور المؤرخ أو الراوية، يروي قصة هملت على سبيل الاسترجاع، وتنتهي المسرحية بإلقاء القبض على هوراشيو.

ويغيب عن مسرحية عدوان عرض الفرقة الجوالة عند شكسبير مسرحية صغيرة تشبه خيانة الملكة لزوجها وقتل عشيقها أخاه والاستيلاء على الملك من بعده، وتتحدث مسرحية عدوان بالمقابل عن مسرحية يعدها هملت وهي مسرحية شهريار، ولكنها لا تُعْرَض، ويكتفي بالحديث عنها، إذ يقرر هملت عرض مسرحية شهريار ليحرج الملك، ويدرب بعض أصحابه على أداء الأدوار فيها، ويقرر أن يغير فيها، فيجعل الملك يدخل فيجد أخاه شهريار مع زوجته، فيقدم شهريار على قتل أخيه والاستئثار بزوجته لنفسه، [ص 13] ولكن هملت ــ عند عدوان ــ لا يعرض المسرحية، وإنما يكتفي بالحديث عنها، والمسرحية تدخل بذلك في تناص مباشر مع حكاية شهريار وشهرزاد، وقد أغنى

الحديث عن عرض المسرحية، وبدا الحديث أكثر رشاقة وأقوى دلالة، ولا سيما مع اقتراح التغيير.

وتختلف هملت عدوان عن هملت شكسبير بالخطاب المباشر الذي يتوجه به هوراشيو غير مرة إلى الجمهور ليكسر الجدار الرابع ويحقق التواصل مع الجمهور مباشرة، وثمة إشارة في النهاية إلى وجود قوى القمع المنتشرة في كل مكان، يقول هوراشيو: **"فعلى مفترقات دروب الثورة بين حقول الفلاحين في الحارات المهجورة بين صفوف الشعب المعزول يترصدنا القتلة"** [ص 34] وهو ينهي المسرحية بخطاب مباشر إلى الجمهور يحرضه ويحذره لا من القاتل، فهو معروف، ولكن ينبههم إلى المقتول الذي سوف يأتي الدور عليه، فقد يكون هو أو قد يكون واحداً من الجمهور، مما يعني أن القادم أسوأ، وهذا هوراشيو يقول في الختام: **"من منا سيكون المقتول، من منكم سيكون المقتول"** [ص 34].

وتبدو مسرحية عدوان أكثر وضوحاً من مسرحية شكسبير، فهي تسمي الأشياء بأسمائها، وتقرر الحقائق، وتكشف عن المقولات، وتحددها، وتتخذ من المواقف والأفعال والشخصيات وسيلة لتأكيد المقولات وتحديدها، مما يعني أن المسرحية تقول كل شيء، وأن الأفكار والمقولات تغلب عليها، فمسرحية عدوان تريد أن تقول شيئاً محدداً، فاتخذت من عناصر مسرحية شكسبير وسيلة لقولها، فكل شخصية فيها وكل حدث هو قناع، في حين لم يفعل شكسبير شيئاً من ذلك، إنما ترك المواقف والحوادث والشخصيات تتحرك وقدّمها بحد ذاتها، وتركها لتفسير المتلقي وفهمه.

ومن التأويل المباشر والتقرير والتحديد والتوضيح عند هملت عدوان قول هوراشيو لهملت على سبيل المثال عن الشبح: **"الأشباح لا تتكلم، إلا حين تتكلم أنت، إنه ينبع من نفسك، هو ضميرك، وإحساسك بالمسؤولية"** [ص 8]، إن مثل هذا الكلام ينهي شخصية الشبح ويحدده، ويقدم فكراً ومقولة ولا يقدم موقفاً أو حدثاً قابلاً للانفعال والتلقي والتأويل. ومن التقرير أيضاً والمباشرة قول بولونيوس لابنته أوفيليا: **"السياسة لا تجري بالمخاوف والأمزجة، للسياسة قوانين، حتى الملك لم يعد يستطيع التراجع، أو تغيير شيء، لقد أفلت الأمر من يده، وأصبحنا نحن النظام، حتى زيارة فوتنبراس ستدعم مواقعنا"** [ص 18] ومثل هذه الأقوال التقريرية المباشرة تستثير جمهور المتلقين في العرض، وتجعله يهتف للمسرحية، لأن الجمهور يحب التقرير، ويعجب بمثل هذه الأقوال المباشرة التي هي أشبه بالدبابيس التي تخز، ولكنها لا ترقى بالمسرحية.

وقد أُلْغِي مشهدُ حفار القبور عند شكسبير، واستُغْنِي عنه عند عدوان بحديث هملت المباشر عن فتحه قبر أبيه للتأكد من حقيقة الشبح، فلم ير إلا عظاماً وديداناً، وفرق كبير بين موقف هملت شكسبير في مشهد حفار القبور، وحديث هملت عدوان عن فِعْلٍ حديثاً وصفياً تقريرياً، وفرق بين أن يقوم حفار القبور بفتح قبر، وأن يقوم هملت بفتح قبر أبيه، وفرق آخر بين تعليق هملت عدوان أمام القبر، وهو

تعليق واضح مباشر نهائي الدلالة، وموقف هملت شكسبير وتعليقاته على الجمجمة، وهي تعليقات متعددة الدلالات واسعة الإيحاء، لذلك تبدو مسرحية هملت شكسبير أكثر عفوية، وقابلة إلى تأويلات، في حين تبدو مسرحية عدوان محددة بمقولات.

ويبدو هملت عدوان متديناً، فهو يحفظ مقاطع من الإنجيل، ويقوم بدور السيد المسيح، ويدخل على حفل استقبال فورتنبراس من النافذة لا من الباب، ويلقي مواعظ يسخر فيها من الملك ومن فورتنبراس، وبذلك تدخل المسرحية في تناص مع الإنجيل، ومع حياة السيد المسيح في لعنه اليهود، ويبدو هملت متديناً، في حين يظهر روزنكراتس وغولدنشتيرن من البداية ساخرين من الدين متهكمين به.

ويبدو التناص في مسرحية عدوان مع مسرحية شكسبير على قدر غير قليل من الغرابة والغموض وصعوبة التوصيل أو خصوصيته بالنسبة إلى جمهور المتلقين، فجو مسرحية عدوان أوروبي، وأسماء الأبطال فيها أعجمية، والقصة التي بنيت عليها غريبة على جمهور المتلقين، وجمهور المتلقين يحسبونها مسرحية مترجمة أو مقتبسة أو مُعَدَّة عن مسرحية شكسبير، وهذا التناص مع مسرحية هملت لشكسبير لن يتيح لجمهور المتلقين الفهم للهدف الكامن في العمق من التناص، وهذا يعني أن هذا التناص هو لفئة مثقفة، تعرف مسرحية شكسبير حق المعرفة، وهي التي تستطيع أن تدرك الوظيفة من التناص، وتصل إلى غاية المسرحية من معالجة عدوان لمسرحية وليم شكسبير وتناصه معها.

يقول نبيل الحفار معلقاً على عرض مسرحية "هملت يستيقظ متأخراً": "**لقد افترض ممدوح في المشاهد المحلي معرفة شبه تامة بالنص الشكسبيري، وبكل ما يتعلق به، ليستطيع تفهم وإدراك ما يدور أمامه على الخشبة الآن، وهذا يفرض بالتالي سؤالاً ملحاً: إلى أي مشاهد يتوجه ممدوح عدوان في مسرحيته هذه؟ إن أول جواب يتبادر إلى الذهن هو أنه يتوجه إلى المثقفين المطلعين على شكسبير القادرين على إدراك مغزى التغييرات التي أدخلها عدوان على الأصل، أما المشاهد العادي الذي يشكل غالبية جمهور مسرحنا فلا أتصوره قادراً على استيعاب مضمون العمل ككل، إذ تنقصه الخلفية الثقافية، خاصة أن الجو الذي اقتبسه عدوان لنصه بقي أيضاً أسير الأصل الشكسبيري، بل وحتى التسميات**"(7).

*

وقد يكون في التناص شيء من الغرابة وعدم الانسجام، ومن ذلك على سبيل المثال ماجاء في مسرحية عدوان من تناص مباشر وواضح مع مثل من الصين يصرح به هوراشيو فيقول:"**في الصين القديمة حين كانوا يغضبون من شخص ما ويريدون أن يتوجهوا ضده بالدعاء كانوا يقولون له: فلتعيشك الآلهة في زمن هام**" ص 4، وحيث تقيم تناصاً مباشراً أيضاً مع مثل عربي شعبي يقول:"**الغنمة إذا وقعت كثرت**

سكاكينها"، وقد جاء في المسرحية على الشكل التالي: **"أنا عنزة وقعت، فاكتشف الجميع أن لديهم سكاكين"** [ص 34] وثمة تناص ثالث مع قصة المرأة التي تجلس على قبر زوجها وتحرك التراب حتى يجف، وحين يسألها أحدهم عن سر فعلها ذلك تجيب:**"المرحوم استحلفني ألا أعشق رجلاً آخر قبل أن يجف التراب على قبره"** [ص 11]، وبذلك فالمسرحية تقدم ثلاثة أشكال من التناص، مع مثل صيني تارة ومثل عربي شعبي تارة ثانية ومع حكاية شعبية عربية تارة أخرى، في إطار قصة هملت، وهي قصة أوروبية، مرتبطة بثقافة أنكلوسكسونية، وتدور حوادثها في مناخ أوروبي، وجوها العام جو أوروبي، وتبدو تلك الأشكال من التناص نافرة وغير منسجمة مع جو المسرحية، وهي أشكال من التناص صريحة ومباشرة وتبدو تقريرية الغاية منها طرح فكرة لا تقديم تجربة.

وخلاف ذلك ما تقيمه مسرحية عدوان من تناص سريع مع بروتوس ويهوذا، حيث ينادي هملت روز كنتراس بأعلى صوته:**"بروتس... يهوذا"** [ص 15]، ويبدو التناص رشيقاً وسريعاً ومنسجماً مع بنية المسرحية، ومتفقاً مع ما فيها أيضاً من تناص مع السيد المسيح، لأن روزكنتراس قد خان صديقه هملت ووشى به واتهمه وسجنه وحاكمه، مثلما خان من قبل بروتوس صديقه يوليوس قيصر وطعنه الطعنة الأخيرة القاتلة، فقال له القولة التي غدت مثلاً:"حتى أنت يابروتس"، ومثلما خان بعد ذلك الحواري يهوذا السيد المسيح عليه السلام، على نحو ما ورد في الإصحاح السادس والعشرين من الإنجيل:"[20]وَلَمَّا كَانَ الْمَسَاءُ اتَّكَأَ مَعَ الاثْنَيْ عَشَرَ. [21]وَفِيمَا هُمْ يَأْكُلُونَ قَالَ:«الْحَقَّ أَقُولُ لَكُمْ: إِنَّ وَاحِدًا مِنْكُمْ يُسَلِّمُنِي». [22]فَحَزِنُوا جِدًّا، وَابْتَدَأَ كُلُّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ يَقُولُ لَهُ:«هَلْ أَنَا هُوَ يَارَبُّ؟» [23]فَأَجَابَ وَقَالَ: «الَّذِي يَغْمِسُ يَدَهُ مَعِي فِي الصَّحْفَةِ هُوَ يُسَلِّمُنِي! [24]إِنَّ ابْنَ الإِنْسَانِ مَاضٍ كَمَا هُوَ مَكْتُوبٌ عَنْهُ، وَلكِنْ وَيْلٌ لِذلِكَ الرَّجُلِ الَّذِي بِهِ يُسَلَّمُ ابْنُ الإِنْسَانِ. كَانَ خَيْرًا لِذلِكَ الرَّجُلِ لَوْ لَمْ يُولَدْ!». [25]فَأَجَابَ يَهُوذَا مُسَلِّمُهُ وَقَالَ:«هَلْ أَنَا هُوَ يَا سَيِّدِي؟» قَالَ لَهُ:«أَنْتَ قُلْتَ».

ويبدو التناص مع حكاية شهريار [ص 13] مقبولاً ومنسجماً مع المسرحية، لأنها تتحدث عن خيانة من نوع ما، لا تختلف كثيراً عن خيانة أم هملت، أو خيانة الملك لأخيه، ولا سيما حين يريد هملت تمثيلها أمام الملك ليفضحه، وهملت يحاول التحوير في الحكاية والتغيير كي تكشف عن خيانة الملك، والذي زاد من قوة حضورها وانسجام التناص فيها مع المسرحية أنها تُروَى ولا تُعرَض، مما جعل الحديث عنها مشوقاً من جهة ورشيقاً من جهة أخرى. وجاء التناص مع مقاطع من الإنجيل، ومع مواقف من حياة السيد المسيح من اليهود مناسباً جداً ومنسجماً مع جو المسرحية، فحوادثها تدور في الدنمرك في عهد كانت المسيحية منتشرة في أوروبة، وجاء منسجماً مع رؤية هملت وتمسكه بالدين في صراعه مع أعدائه في القصر، الذي يشبه صراع السيد المسيح عليه السلام مع اليهود، وهذا يرشح

المسرحية للتناص مع الإنجيل ومع مواقف السيد المسيح من اليهود، لأن المسرحية تريد أن تعبر عن صراع العرب مع الصهيونية، وهو كصراع السيد المسيح مع اليهود، لذا بدا التناص مع السيد المسيح ومع الإنجيل مناسباً ومنسجماً ودالاً في حين بدا التناص مع ثقافة الصين والثقافة العربية غير منسجم مع البنية الداخلية للمسرحية. والتناص مع التراث الشعبي العربي سوف يرضي جمهور المتلقين في المسرح، ويساعدهم على فهم المسرحية وربطها بالواقع العربي، ولكن هذا كله لا يحقق الانسجام العضوي والداخلي في المسرحية وما فيها من تناص مع هملت والسيد المسيح، وهو أهم من إرضاء المتلقين في مرحلة معينة. ويبدو التناص مع مسرحية شكسبير ـ بصورة عامة ـ وسيلة أراد منها ممدوح عدوان معالجة الواقع العربي، ولاسيما ما يتعلق بالصراع مع العدو الصهيوني، وقد وجد ممدوح عدوان في نص شكسبير ما يساعده على طرح أفكاره وتقديم رؤيته بصورة مباشرة وسريعة، ولكن هذا التناص كان لفئة مثقفة، تعرف مسرحية شكسبير، حق المعرفة، وهي التي تستطيع أن تدرك الوظيفة من التناص، وتصل إلى غاية المسرحية.

هوامش:

1ـ علوش، د.سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص 215

2ـ أبو شهاب، رامي، مصطلح السرقات الأدبية والتناص، مجلة **علامات في النقد**، جدة، المجلد 16، الجزء 64، شباط 2008، ص 248

3ـ ينظر: فرطاس، نعيمة، نظرية التناصّيّة والنقد الجديد جوليا كريستيفا أنموذجاً، مجلة **الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 434 حزيران 2007، ص 27

4ـ جينيت، جيرار، أطراس، الفصل الأول، تر. المختار الحسيني، **مجلة علامات في النقد**، جدة، ج75، سبتمبر، 1997، ص 180.

وينظر: جينيت، جيرار، **دراسات في النصّ والتناصيّة**، تر: محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط2، 2004، ص 35، و 138

5ـ شكسبير، وليم، هملت: أمير دنمركة، تر. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثالثة، لاتا.

6ـ عدوان، ممدوح، هملت يستيقظ متأخراً، دار الزاوية، ط.ثانية، 1989، وكتبت المسرحية عام 1976، ونشرت في مجلة الموقف الأدبي، والمقبوسات من المسرحية من طبعة دار الزاوية، وسيشار إلى أرقام الصفحات المقبوس منها إلى جانب المقبوس مباشرة بين قوسين مكسورتين [...] للتخفف من الحواشي.

7ـ الحفار، نبيل، الملك هو الملك وهملت يستيقظ متأخراً، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 9، صيف 1979، ص 43

□□

دراسات..

فرجيـــــــــل والنبوءات القاتلةّ

□ حسين ورور

بدأ فرجيل في ملحمته الإنيادة بالعبارة التالية:
"للسلاح أغني وللرجل الذي كان أول من جاء به القدر شريداً من سواحل طروادة إلى إيطاليا وشواطئ لافينيوم، يضرب على غير هدى، بقوة من السماء، في آفاق البر والبحر بسبب غضب جونو الذي لا يعرف الصفح، وقاسى كثيراً في الحرب أيضاً كي يستطيع أن يؤسس مدينة ويأتي بآلهته إلى لاتيوم حيث أتى الجنس اللاتيني، وسادة ألبا، وأسوار روما الشاهقة إلى الوجود".

فرجيل عاش في الفترة بين 70 ـ 19 ق.م والرجل الذي يغنيه هو إينياس بطل ملحمته الإنيادة.
وفرجيل لم يكن أول من تناول أسطورة إينياس الواردة في إلياذة هوميروس؛ فقد سبقه إليها في الأدب الروماني كل من إنيوس في الحوليات، ونايفيوس في ملحمته الحرب البونية، ومن بعده أفيديوس في قصيدته التحولات؛ غير أن فرجيل رأى في هذه الأسطورة، ما لم يره سواه، وقد وضّح ذلك (فرانك ميلر) بقوله "رأى فرجيل في هذه الأسطورة قصة مثيرة وملهمة، وشعر بهذه الإثارة وهذا الإلهام، وبهذه الأسطورة دون غيرها إمكانات لتحقيق غرضه"..

وأستدعي هنا كلمات **الشاعر بروبرتيوس** الذي قدم الإنيادة للقراء الرومان في عصره ويذكر أنه عاش في الفترة ما بين 54 ـ 18 ق.م إذ قال:

"انسحبوا أيها الكتاب الرومان، انسحبوا، أيها الإغريق، فشيء أعظم من الإلياذة سيولد".

ما هو هذا الغرض؟ هنا السؤال الذي سأحاول الإجابة عنه..

ولا بد في هذه الحال من سرد ما ورد في الإنيادة، وما ذكر حولها، وحول الظروف التي دفعت فرجيل لكتابتها، وقد تبين لي أن كتابتها لم تكن بريئة إلا في مظهرها، وأن الذي كتبها شاعر له الحق ـ كما يحق لأي شاعر بل لأي فنان ــ في اللعب بالتاريخ والأحداث وفق رؤياه؛ وفرجيل في اتكائه على إلياذة هوميروس، فعل ذلك ليثبت جدارته الإبداعية في تقديم نفسه كندّ لهوميروس الإغريقي، وتكون الإنيادة المقابل الفني والتاريخي للإلياذة عند الشعب الروماني، فيركز على أسطورة إينياس الواردة في الإلياذة والأدويسة ويعدّل ويضيف ويحذف متجنّباً أن يقتفي الأثر بدقة، أو أن يقلّد تقليداً بلا هوية، على حد قول **عبد المعطي شعراوي** في تقديمه لترجمته للإنيادة، باستناد إلى ما قاله مفكرون غربيون حول هذا الأمر، مثل جريفن الذي قال أيضاً: لا شك أن فرجيل كان مدركاً لهذه الصعوبة منذ شرع في كتابة ملحمته.

ففي الإنيادة، تبدأ أسطورة إينياس بخروجه من طروادة بعد هزيمتها وسقوطها بيد الإغريق، واشتعال النيران بها، فيفرّ إينياس ومعه أبوه **أنخيسيس وابنه أسكانيوس والآلهة الحامية (بينتيس)** وبرفقتهم مجموعة من الأبطال الطرواديين، متجهين جميعاً من الشرق إلى الغرب من طروادة عبر البحر المتوسط إلى إيطاليا، وحتى لا يبدو إينياس هارباً، فقد قضت الأقدار بأن يذهب إلى إيطاليا ليؤسس وطناً قوميّاً، وهو ما سيعرف فيما بعد باسم روما المدينة التي ستحكم العالم، أي أن انتقال الطرواديين إلى إيطاليا حدث مهم لنشأة روما ووصولها إلى أن تكون قوة عظمى في العالم، وحدثاً مهماً للشعب الروماني، غير أن **الربة (يونو)** تقف له بالمرصاد. يقول فرجيل الشاعر بهذا الصدد:

"قصّي عليّ ربة الشعر، أيّ نوع من الأذى قد مسّ ربوبيتها، وأيّ نوع من الأحداث قد أغضبها، حتى أنها قد دفعت برجل معروف بتقواه، ليكابد مثل هذه المخاطر الكثيرة، ويواجه مثل هذه الصعاب العديدة. أيمكن أن يستقر مثل هذا الغضب الأحمق في صدور أرباب السماء؟".

ويقول في الملحمة أيضاً: ساتورنوس

"**الربّة يونو، زوجة كبير الآلهة جوبيتر، وساتورنوس هو أول ملك أسطوري على إقليم لاتيوم**، وهو من أدخل الزراعة والحضارة إلى إيطاليا، وقد عرف بأن عصره هو العصر الذهبي في إيطاليا، **وهو يقابل كرونوس** عند الإغريق ــ فالربة يونو.. وقد ازداد غضبها أكثر فأكثر من جراء ذلك قذفت على صفحة البحر كله بالطرواديين الذين أبقى عليهم الإغريق، **وأخيل** القاسي، وساقتهم بعيداً عن لاتيوم مشردين تطاردهم الأقدار، في جميع أنحاء البحار أعواماً عديدة".

(وللتذكير، فإن أخيل هو البطل الأسطوري الذي كان أحد أهم قادة الحملة

الإغريقية على طروادة، كما وصفته إلياذة هوميروس)..

تقول الباحثة د. ماجدة النويعمي على لسان روبيرت كوليمان:

"ويهيمن على ملحمة الإنيادة ويحرك أحداثها قوتان: القوة الأولى هي القدر الذي يقضي بذهاب الطرواديين إلى إيطاليا، وهذا هو الحدث الجوهري في قصة مولد الشعب الروماني، ومن ثم ظهور روما كقوة عظمى تسيطر على العالم؛ أما القوة الثانية التي تحرك أحداث هذه الملحمة فهي الآلهة الفردية، وكلّ له إرادته المستقلة، وهذه الآلهة مصورة بأشكال وعقليات وسلوكيات بشرية، على نحو ما صور (هوميروس) آلهته بصورة بشرية، وقد تتعارض إرادة الآلهة الفردية مع مشيئة القدر من ذلك على سبيل المثال، كل ما تعرّض له البطل إينياس من معاناة كان بسبب تعارض رغبة الربة يونو مع مشيئة القدر، والسبب في ذلك، هو كراهيتها لطروادة من ناحية، وخوفها من عظمة روما المقبلة، من ناحية أخرى، على اعتبار أنها تهدد آمالها التي تتطلع إلى تحقيقها بخصوص قرطاجة، وعلى جانب آخر، فالربة فينوس، لأسباب شخصية هي الأخرى تناصر **إينياس** (ابنها)، وتؤيد مشيئة القدر إلى حد كبير، ونجحت في ذلك عن طريق تجنيد عدد من الآلهة لمساعدتها، ومنهم مثلاً إله البحر **تيتونوس** لضمان عبور الطرواديين بأمان من صقلية إلى إيطاليا في المرحلة الأخيرة من رحلتهم، وطلبت المساعدة أيضاً من زوجها الإله **فولكانوس** إله الحدادة والنجارة ليصنع درع إنياس التي ارتداها في معاركه الأخيرة. أما كبير الآلهة **يوبيت** فميشئته تمثل مشيئة القدر، واتضحت هذه الإرادات جميعها من خلال أحداث الملحمة.

قدم **فرجيل** بطله **إينياس الورع** البطل المثالي لروما القديمة مجسداً به فضيلة الورع الرومانية، وتشمل واجبات المرء تجاه الآلهة والوطن والأسرة والأجداد، وفي هذا السياق وصف إيناس نفسه بقوله: **"أنا إيناس الورع"**.

يحكي فرجيل المغامرات التي خاضها إينياس حتى وصل في النهاية إلى الأرض الإيطالية، وفي إحدى مراحل رحلته ألقت به الأقدار في موقع مدينة قرطاجة على ساحل شمال أفريقيا، وفيه التقى بملكتها ديدو التي وقعت في حبه..

وعودة إلى الكتاب الأول من الإنيادة نرى أنه في تلك الرحلة وقبل، وبمجرد اقترابه من صقلية، بل وكاد يصل إلى الساحل الغربي لإيطاليا حتى قابلته المخاطر، فقد طلبت **الربة يونو** من إله الرياح **أيولوس** أن يثير عاصفة بحرية:

"أي أيولوس لأن أب الآلهة ورب البشر قد وهبك القدرة على تهدئة الموج وإثارته باستخدام الرياح، فإن ذرية بغيضة إليّ تركب البحر التيراني، وهي تحمل إلى إيطاليا ما كانت تحتويه قلعة طروادة من آلهة مقهورة، فلتبعث القوة في رياحك، ولتغمر سفنهم الغارقة، ولتدفع بهم أشتاتاً في كل اتجاه، ولتنثر جثثهم فوق سطح المحيط".

تعلق الباحثة د. ماجدة النويعمي على ذلك بقولها: "لاحظ أن جميع المحطات التي اختارها فرجيل لتتوقف عندها رحلة إينياس لها هدف سياسي متعمد لخدمة خطته وهدفه بالقصيدة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الجغرافية السياسية للرحلة".

أتابع: أجابها أيولوس إلى مطلبها، وكان من نتيجة هذه العاصفة أن ألقت بسفن إينياس على شاطئ مملكة ديدو في قرطاجة ويصف فرجيل قرطاجة على أنها مدينة شرقية مزدهرة ولم يحاول إخفاء إعجاب إينياس بها، بل وإعجابه الشخصي بها، ويؤلف أروع قصة حب لتعد أسطورة إينياس وديدو من أمتع وأشهر الأساطير الرومانية، وهي في نظر بعض من أبناء جلدتنا قصة إنسانية مشوقة، وتمثل الصراع بين الحب والواجب..

وكانت سميت بـ (المرأة القائد) بعد وفاة زوجها، ثم فرارها من مدينتها الأصلية صور، من بطش أخيها **بيجماليون** وتحملها مشاق تأسيس مدينتها قرطاجة.

يصف فرجيل مدينة قرطاجة وعظمتها، ويصف أهليها فيقول:

"إنهم كالنحل في مطلع الصيف بين الحقول المزهرة"... "فالنحل يتحمل أعباء القادمين، أو يطرد من بين صفوفه، في طابور عسكري اليعاسيب ذلك القطيع الخامل، إن العمل يزدهر، والعسل يفوح بعبق الزعتر".

وعلى لسان إينياس يقول:

"أيها المحظوظون... يا من تعلو الآن مدينتكم" وهنا لا نزال في الكتاب الأول من الإنيادة..

تقول الباحثة ماجدة النويعمي: "لعل إعجاب إينياس بهذا الشعب نابع من إحساسه بتحضره وكفاحه، أما حسده فلأنه لم تواته الفرصة بعد كي يحقق لشعبه، أي لأتباعه من الطرواديين، مثل هذه العظمة".

وأنا أقول: إنه حلم فرجيل وحسده، بخاصة حين يصف إينياس وهو يتفحص كل شيء في المدينة، ويصف بدقة المعارك الطروادية المصورة ببراعة فنية فائقة على جدران معبد يونو بقرطاجة، كل ذلك الافتتان قبل أن تفتنه الملكة ديدو الفينيقية القرطاجية، وقبل أن يقع في حبها وتقع صريعة في حبه.

يصف فرجيل مجيء ديدو البالغة الفتنة والجمال، واقترابها من المعبد، حيث موقع العمل، تتوسط مجموعة من الشباب بكل بهائها وهيبتها، ويشبهها فرجيل بالربة ديانا التي تفوق كل الربات برأيه، ويصفها بـ **"المرأة القائد"**، وقد أصدرت أوامرها وتعليماتها بتوزيع العمل، ثم استمعت لأحد الطرواديين بطلب المساعدة، ويصفها فرجيل بالملكة العادلة ويشيد بهذه العدالة وبتعاطف هذه الملكة مع أبناء شعبها دون تمييز، وتلتقي إينياس والطرواديين وتتفهم قضيتهم بتعاطف شديد، وتهدئ روعهم، وتثني على إينياس، وأبطال طروادة، وتعرض عليهم إما الرحيل بأمان، والمساعدة بالمال، أو البقاء

في مملكتها على قدم المساواة معها، دون أي تمييز بين الطروادي والقرطاجي، وكان إينياس غائباً في المناطق المجاورة، فأرسلت في طلبه، تقول الأسطورة؛ ولهذه الكلمات التي سمعها منها اهتزت مشاعره، **"فمثل أمامها بعد أن انشقت السحابة المحيطة به، والتي كانت تخفيه، مفصحا عن شخصيته وبادلها الحديث"** وشكر لها صنيعها، وتمنى أن تكافئها الآلهة.

صورها فرجيل متسمة بالورع كإينياس، وكريمة مع الطرواديين، إذ أقامت لهم وليمة هائلة، برزت من خلالها مظاهر الترف والرفاهية والرخاء بأبّهة ملكية تحسد عليها.

تطلب ديدو من إينياس أن يروي لها قصته من أولها قائلة: **"قص لنا أيها الضيف القصة من بدايتها، ثم أضافت: تحدث لنا عن غدر الإغريق، وعن مصائب رفاقك، وعن تجوالك، لأن هذا هو الصيف السابع الذي يحملك متجولاً فوق كل الأراضي والبحار".**

يروي إينياس لها كيف سقطت طروادة، وفراره منها مع مجموعة كبيرة من رفاقه الطرواديين، حاملا **والده أنخيسيس** على كتفيه، ويقول: **"استولت عليّ الدهشة عندما وجدت عدداً ضخماً من الرفاق الجدد نساء ورجالاً ومجموعة كبيرة من الشبان وجمهوراً بائساً، لقد نزحوا جميعاً استعداداً للذهاب إلى المنفى، لقد أتوا من جميع الجهات مستعدين نفسياً ومادياً للذهاب إلى أي أرض غير البحار، أرغب أنا أن أقودهم إليها، لقد أشرق نجم الصباح على جبل إيدا** (هذا الجبل في جزيرة كريت وقد ولد فيه الإله جوبيتر) **وجاء النهار مع شروقه، والإغريق يحاصرون مداخل الممرات والبوابات، ويسيطرون عليها، ولم يكن هناك أمل في وصول أي مساعدة، فرحلت وأنا أحمل والدي متجهاً صوب الجبال".**

ويستمر تصويره للمخاطر التي تعرض لها في غمار البحار، حتى وصل إلى ساحل **أكتيوم.**

(وهذا الساحل هو نتوء بحري، ومدينة في إيبروس، وقعت عندها موقعة أكتيوم الشهيرة في 31 ق.م انتصر فيها أوكتافيوس على أنطونيوس وكليوبترا).

أتابع: ثم لقاؤه **بالعراف هيلينوس** بن **برياموس ملك طروادة...** يتابع ويقول: **"سلكت طريقاً في مياه ليبيا الضحلة، التي تشع خطراً بصخورها المتوارية، بعد أن استقبلني مرفأ (دريبانوم) بشاطئه الخالي من البهجة، وهنا وبعد أن طاردتني زوابع بحار عديدة، فقدت واأسفاه سلوتنا في كل هم وضيق، فقدت والدي أنخيسيس، هنا تركتني يا أفضل والد متعباً، واأسفاه عليك".**

يختم إينياس قصته للملكة بقوله:

"كان ذلك آخر متاعبي، كان ذلك نهاية تجوالي الطويل؛ فبعدما رحلت من هناك، دفعتني الآلهة إلى شواطئكم".

يقول فرجيل: "هكذا كان الوالد إينياس يروي بمفرده على الحشد المتلهف

قصة المصير الذي رسمته له الآلهة، ويشرح تفاصيل تجواله، ثم توقف أخيراً عن الكلام، وركن إلى الراحة بعد أن أنهى قصته".

ثم ينتقل فرجيل إلى الملكة ديدو التي وقعت في حب إينياس، فيقول:

"أخذت الملكة وقد أصيبت بجراح الحب الموجعة، تغذي جرحها بالدماء التي تجري في شرايينها، وأضحت طعمة للهيب الأعمى، ظلت خصال بطلها (إينياس) العديدة وعراقة محتده تتردد في مخيلتها، ظلت نظراته ونبراته عالقة بشغاف قلبها، ولم يدعها الحب تهدأ أو تركن للراحة".

ثم يأتي حديثها لأختها (أنّا):

"أنّا، أختاه، تُرى أية أحلام هذه التي تزعجني، وتشتت أفكاري! أي ضيف غريب هذا، الذي وفد إلى ديارنا؟! ما أنبل محيّاه! يا لُه من شجاع ثابت الجنان. بارع في استخدام السلاح في الحرب! إني لمؤمنة أيما إيمان، وإنه لإيمان صادق بأنه من سلالة الآلهة؛ فالخوف يفضح النفوس الرعديدة. آه! يا لها من أقدار تقاذفته. يا لها من حروب خاضها في شجاعة وصبر. تلك التي رواها! لو لم أكن قد وطدت العزم، وآليت على نفسي ألا أرتبط بزواج قط. بعد أن خذلني حبّي الأول وأحبط أملي بالموت، ولو لم أكن قد سئمت فراش الزوجية ومشاعل الزفاف. لولا ذلك، فلربما كنت قد استسلمت لإرادتي الضعيفة. أنّا سوف أكاشفك الآن بسرّي؛ فبعد أن قتل زوجي التعس سخايوس، وبعد أن دنّس أخي المنزل بجريمة القتل هذه، فإن هذا الرجل أينياس، هو الذي سيطر على مشاعري، وغزا قلبي المرتجف، وعرفت فيه مرّة أخرى لوعة حبّي القديم. لكن ليت الأرض تنشقّ عميقة فتبتلعني؛ أو ليت الأب القدير جوبيتر يقذفني بصاعقته إلى ظلام إريبوس الحالك (وإريبوس هذا هو إله الظلام، ويشير إلى العالم السفلي) وليله الدامس، ألا ليت كل ذلك يحدث قبل أن أنتهك حرمتك يا ربّة الحياء. أو أخرج على سنّتك. فإن هذا الرجل، أول من اتخذني زوجة له.قد حمل عواطفي، فليته يحتفظ بها، يصونها في قبره".

يأتي دور فرجيل الذي يصف فيه حال ديدو الملكة العاشقة:

"لقد ظلت نار الحب الدفينة مستعرة طوال الوقت في أحشائها، والجرح الصامت مقيماً في صدرها، إن ديدو التعسة تحترق وتهيم على وجهها مخبولة في جميع أنحاء المدينة، كغزالة بعد أن أصيبت بسهم، يطاردها على البعد راعٍ بين الغابات الكريتية، فأرداها من دون أن تدري، وترك فيها النصل المجنّح وهو يجهل ذلك...".

قصة الحب هذه، جعلها فرجيل المحور الذي تدور عليه الأحداث المفضية إلى إقامة وطن قومي في إيطاليا لشتات الطروادين بزعامة إينياس، ويفتعل فرجيل الأحداث المعرقلة لإينياس في تنفيذ ذلك. وكيف كان مسار هذه العرقلة كان بلجوء الربّة يونو إلى الربّة **فينوس أم إينياس** لتساعدها في تنفيذ خطتها من دون أن تفصح عنها،

وتتفق الربّتان على إيقاع ديدو في حب إينياس كي تحاول أن يظل إلى جوارها، وبالتالي يتحقق ل (يونو) ما أرادت، وبالفعل وقعت ديدو في حب إينياس، وطالبته بأن يبقى إلى جوارها، وكانت بذلك فريسة حبّ طاغٍ وقاهر، لأنه بتدبير إلهي؛ ففي الكتاب الأول من الإنيادة جعل فرجيل الربّة فينوس تفكر في حيلة تشعل قلب ديدو بنار الحب، إذ طلبت من ابنها إله الحب أن يظهر في صورة (اسكانيوس) ابن إينياس لهذا الغرض... يقول:

"لكن الكيثرية كانت تقلب في صدرها حيلاً، وتدبر خططاً جديدة: أن كيوبيد، بعد أن يتغير وجهه وملامحه، يأتي بدلاً من الوسيم اسكانيوس، فيلهب الملكة بهداياه إلى حدّ الجنون، ويبثّ نار الحب في عظامها".

(والكيثرية هنا هي الربة فينوس نسبة إلى جزيرة كيثيرا في بحر إيجة، وهي مشهورة بعبادة فينوس التي يقال إنها ولدت في المياه القريبة من شواطئها، حسبما تقول المراجع).

(وكنا لاحظنا أن جوبيتر مرتبط بالقدر، يصور لنا فرجيل إينياس بأنه موجّه من القوى العليا في كل تحركاته، ويتم تذكيره بمهمته من خلال النبوءات، أو الأحلام، وتتحكم فيه بصورة لا إرادية قوى خارج إرادته، من دون أن تكون له شخصية مستقلة، ليبدو في نظر الجميع ورعاً، وأداة طيعة بيد القدر، وهو بحاجة إلى التدخل المتكرر من الآلهة لاستكمال الحكاية، والآلهة هنا بيد القدر الذي هو فرجيل)..

ونرى في الكتاب الرابع أن يونو وفينوس حاكتا خدعة لديدو، وذلك بأن دبّرتا لقاءها بإنياس ورتبتا لما سميّ زواجاً. تقول الملحمة في كتابها الرابع:

"عندما أدركت زوجة جوبيتر العزيزة أن ديدو قد غدت أسيرة لمثل هذه العاطفة المهلكة، وأن حرصها على سمعتها قد عجز عن الوقوف في وجه انفعالها، خاطبت ابنة ساتورنوس فينوس بهذه الكلمات:

ليس هناك شك في أنك وابنك ستحظيان بثناء عظيم، وتفوزان بغنائم طائلة، وصيت ذائع إذا ما هزمت امرأة واحدة بأحابيل اثنين من الأرباب، ولم يغب عن فطنتي أنك تتوجسين خيفة من حصوننا، وأنك تراقبين بعين الحسد أبنية قرطاجة الشامخة.. لكن ما الغاية من هذا؟ أو إلى أين ينتهي بنا مثل هذا الصراع؟

أليس من الأفضل أن نعقد صلحاً مستديماً، ونسعى في إنجاح زواج مستقر؟ فهل أنت حققت كل رغباتك!، اكتوت ديدو بنار الحب، واجتاح الانفعال، بناء على رغبتك جسدها.. دعينا نحكم هذا الشعب معاً، ونضعه تحت قيادة مشتركة، ولندع ديدو حرة في أن تربط نفسها بزوج، وأن تعهد إليك بالصوريين كمهر تقدمه عند زواجها!"

"أذعنت الكيثرية (فينوس) لطلبها من دون معارضة لأنها فطنت إلى خديعتها".

فديدو هنا لم تخطئ بحبها هذا فهو عاطفة لا مردّ لها؛ وكيف إذا كان للآلهة دور به؟

وإينياس وقع أيضاً فريسة هذا الحب أيضاً، ولكن فرجيل صور الحب على أنه عاطفة ذات نتائج مدمرة، وعلى رجل السياسة أن يتجنبه ويتحرر منه، ولكن إينياس انساق لهذا الحب، وكاد ينسى رسالته المقدسة التي أوحيت له من الأقدار. من الآلهة، مما حدا بكبير الآلهة جوبيتر أن يرسل رسوله الإله **(ميركوريوس)** ليذكر إينياس برسالته التي تقضي بأن يذهب إلى إيطاليا ويؤسس الجنس الروماني هناك، حيث يصير الحكم في إيطاليا، بل والأرض الرومانية من نصيب ابنه اسكانيوس. يقول جوبيتر مخاطباً ميركوريوس:

"أي بني، هلم بسرعة واستدعِ زفيروس (وزفيروس هو إله الرياح الغربية الدافئة)، **ولتهبط بجناحيك، وتخاطب بنفسك الأمير الدرداني** (أي القرطاجي نسبة إلى داردانوس الجد الأسطوري للطرواديين) **الذي يتلكأ الآن في قرطاجة الصورية، غير عابئ بما منح له من مدن على يد ربّات القدر، ولتحل له رسالتي هذه عبر الأثير: فليس هو بذلك الرجل الذي وعدتني به أمه فائقة الجمال، ولا من أجل هذا أنقذته أمه مرتين من سيوف الإغريق؛ بل عليه أن يكون ذلك الشخص سيحكم إيطاليا، المنعمة بالسلطان، والصاخبة بنذر الحرب، والذي سينجب سلالة من دم (تيوكر) النبيل** (وتيوكر هو أول ملك لطروادة)، والذي سيخضع العالم بأسره تحت سيطرته؛ فإذا لم تبعث فيه كل هذه المآثر الجليلة الحميّة، وإذا لم يحاول هو نفسه الإقدام على عمل جادّ يحفظ به سمعته، فهل سيغبط كأب اسكانيوس على القلاع الرومانية؟ ماذا ينوي أن يفعل؟ ولأيّ هدف يتلكّأ بين شعب معاد؟ وكيف لا يهتم بذريّته **الأوسونيّة)** وبالحقول اللاتينية؟ فمره الإبحار؛ ولتكن هذه فقط رسالتنا إليه"...

(الأوسونيون هم سكان وسط وجنوب إيطاليا، ويطلق اسم أوسونيا على جنوب إيطاليا، وأحياناً على إيطاليا ككل).

وعلى الفور ينفّذ **ميركوريوس** المهمة الموكلة إليه، ويطير إلى قرطاجة، وهناك أبصر إينياس وهو يشيد القلاع والمباني، فتوجّه إليه قائلاً:

"أفقد انتهى بك المطاف إذن! إلى أن ترسي قواعد قرجاطة الشامخة، وأنت تشيد مدينة جميلة، وأنت منقاد لهذه المرأة. غافل. وأأسفاه، عن مملكتك وعن شؤونك الخاصة؟

إن كبير الآلهة الذي يسيطر بمشيئته على السماوات والأرض، قد أرسلني بنفسه إليك من ذرا الأوليمبوس اللامعة، وهو الذي أمرني بأن أحمل إليك تعليماته عبر هذا الفضاء السريعة؛ ماذا تعتزم أن تفعل؟ ولماذا تقضي وقتك في الأراضي الليبية؟ فإن لم يكن هناك أيّ مجد من مآثرك هذه يؤثّر عليك، ولم تحاول فوق ذلك القيام بعمل من أجل سمعتك، فضع في اعتبارك (اسكانيوس)، الذي بدأ يشبّ عن الطوق،

والآمال المعقودة على وريثك (يولوس)، الذي سيؤول إليك ملك إيطاليا، والأراضي الرومانية". (يولوس هو الاسم الآخر لإسكانيوس بن إينياس).

كان خياران أمام إينياس؛ إما تنفيذ قرار الآلهة، أو الاستجابة لعاطفة الحب لديدو والبقاء إلى جوارها. ويصور فرجيل محاولات ديدو المستميتة وتنازلاتها له كي يبقى عندها، ولكن دون جدوى، واستأنف رحلته إلى إيطاليا...

وهناك من الدارسين مثل **(فيني)** رأى أن قصة ديدو هي كناية عما يجب على أي سياسي أن يضحي بكل رابطة شخصية عند الضرورة لتساعده في الإبقاء على الهدف السياسي!

ورأى **(كيننيث مكليش)** أن الورع الذي كان مفتاح شخصية إينياس تمييزاً له عن أية شخصية أخرى، جعلته قوياً وطوّرت علاقته بديدو (بصورة تثير احترامنا لعقلية مبدعة!!!؟)

وهناك من كان واقعياً أكثر فهذا **(أوتيس)** يرى أن فرجيل لا يكتفي بقراءة عقول شخصياته، بل ينقل إلينا ردود فعله الخاصة عليهم وعلى سلوكهم.

أما **(نايت)** فكان وسطياً في رأيه إذ قال: في هذا السياق إنه من الصدق أن نقول إن أعظم الأعمال الفنية لا يمكن إخضاعها لتصنيف صارم.

و**(ميشلز)** قالت: إن أحد الأدلة على عظمة الإنيادة هو أن كل جيل يقرأها بوجهة نظر جديدة، وفق ما تقررها تجربته الخاصة. وقيل الكثير من قبل الدارسين حول فرجيل وملحمته، أعود له بعد الانتهاء من الحديث عما آل إليه مصير ديدو وإينياس..

ف (ديدو) بمجرّد أن شاهدت رحيل الأسطول الطروادي عن قرطاجة انتابها اليأس واستسلمت لمناجاة حزينة، فعبرت عن ندمها الممتزج بالحسرة على ما فعلته من أجله، وهددت وتوعّدت، وأنزلت عليه اللعنات، ووصلت هذه المناجاة إلى قمتها باللعنة التي أنزلتها بإينياس، وبكل نسله.. وتتابع:

"وإذا كانت قرارات جوبيتر تنص على هذا، وإذا كان هذا هدفه الراسخ، فليكتب عليه أن يستجدي المعونة مثقلاً بالحرب، منفياً من وطنه محروماً من عناق ابنه يولوس، وأن يشهد بعينيه مصرع رجاله، غير مأسوف عليهم، وألا يستمتع بمملكته أو رغبته في الحياة، بعد أن يستسلم تحت ضغط شروط مجحفة للصلح، بل أن يسقط صريعاً قبل الأوان، ويظل غير مقبور وسط الصحارى".

وأكثر من ذلك لقد طلبت من أهل صور مدينتها الأم، لأن يحملوا كل نوع من العداوة لنسله من بعده، بقولها الذي يتضمن مدلولات سياسية هي العلاقة العدائية بين روما وقرطاجة. تقول:

"وأنتم يا أهل صور، تعقبوا حينئذ بالعداوة نسله وكل ذريته المقبلة، ثم قدّموا كل هذا قرباناً إلى رفاتي.. لتنعدم المحبة

والوفاق بين شعبينا، ولينهض من عظامي منتقم يطارد الدردانيين المستوطنين بالشعلة والسيف الآن وفيما بعد، في الوقت الذي يتزوّد فيه بأسباب القوة. إنني أتوسّل إلى الآلهة أن تظل شواطئهم، ومياههم معادية لمياهنا أو أسلحتهم معادية لأسلحتنا، وأن يظلوا هم وأحفادهم في شقاق مستمر معنا".

وتقرر ديدو بعد ذلك أن تنهي حياتها، فتنتحر، وتنقل (فاما) ربّة الشائعة نبأ انتحارها في المدينة، ويقع هذا الخبر كالصاعقة على أختها (أنّا).

وبالتالي فإن العداء بين قرطاجة وروما أدى إلى سقوط قرطاجة، وهو السقوط الذي كان في عقل فرجيل المقبل على أيدي الرومان، ورسالته في تأسيس الجنس الروماني.

تصف الإنيادة عودة إينياس بالقول:

يستأنف إينياس رحلته إلى إيطاليا، أرض الميعاد، ومرة أخرى تثور عاصفة قوية توجه سفنه إلى شاطئ صقلية حيث يزور قبر والده أنخيسيس، ويقيم أتعاباً جنائزية إحياء لذكرى مرور عام على وفاة والده ويشكر الرياح التي أوصلته إلى هذا البلد الصديق، والمشيئة سوف تجعله يؤدي طقوس تقديم القرابين لروح والده بعد عام في مدينته روما التي سيشيدها تكريماً له. يحضره والده في المنام ويطلب منه أن يصطحب معه إلى إيطاليا صفوة الشباب، وأشجعهم قلباً لأن عليه أن يخضع قوماً خشناً غير متحضرين في إقليم لاتيوم، وعند مدينة كوماي على خليج نابولي تقوده العرافة سيبيلا إلى العالم السفلي حيث يلتقي بشبح حبيبته المنتحرة ديدو، ورآها تتجول بين نساء في غابة فسيحة وجرحها ما زال حياً، وبدأ يتحدث إليها وهو يبكي، بكلمات تفيض بالحب، وبعد أن يشرح لها ظروف تخليه عنها يقول لها:

"أقسم لك بالنجوم وبآلهة السماء، وبكل ما هو مقدس في أعماق الأرض أنني أيتها الملكة ما رحلت عن شاطئها إلا كرهاً، فالآلهة التي تدفعني على المجيء إلى هذه الظلمات، وإلى الأماكن المقفرة الوعرة، وإلى الليل السحيق، هي التي أرغمتني على ذلك بأوامرها الخاصة...".

يشيح ديدو بوجهها عنه، ولم تتغير ملامحها، وكأنها قدت من صخرة صلبة، فيما كان يهدئ من روحها الثائرة، وهي لا تبالي به.

كذلك يلتقي إينياس في العالم السفلي بوالده في الأليسيوم وهو مقام النعيم، ويتنبأ له أنخيسيس والده بعظماء التاريخ الروماني المقبلين من نسله والأبطال الذين سيولدون لروما، وسيكون لهم أكبر شأن بها، منذ تأسيسها وحتى عصر الإمبراطور أوغسطس بما يغطي فترة تزيد على الألف عام، ويذكرنا فرجيل إلى أن إينياس هو جد أوغسطوس بقوله:

"اسمع يا بني لسوف تملأ روما الأرض بإمبراطوريتها الأرض والسماء بقوتها... والآن وجه ناظريك هذه الناحية لترى هذه الأمة. إنها الأمة الرومانية. أمتك. ها هو قيصر وكل سلالة يولوس، وها هو الرجل البطل،

أوغسطوس قيصر بن المؤلّه الذي سيعيد العصر الذهبي إلى سهول لاتيوم... و".

يريد شبح والده أن تكون عظمة روما أكبر من عظمة الإغريق الذين يتفوقون في الأدب والفن والفلسفة والقضاء وعلم الفلك، والعلوم النظرية. يقول:

"أما أنت أيها الروماني فرسالتك هي أن تحكم شعوب الدنيا بسلطانك وبراعتك هي أن تنشر أسس السلام".

وفي حروب إينياس فيما بعد، وقد ساعد الإغريق الطرواديين ضد الإيطاليين، طلبت (فينوس) من زوجها فولكانوس، إله الصناعة والحدادة أن يصنع أسلحة لابنها إينياس، ومنها الدرع الشهيرة التي صورت عليها مشاهد من تاريخ روما المقبل.. يقول فرجيل:

"على تلك الدرع صوّر إله النار تاريخ إيطاليا وانتصارات الرومان، وهو غير جاهل بتنبؤات المتنبئين، بل عالم بما سيقع في العصور التالية. صوّر عليه جميع الأجيال التي انحدرت فيما بعد من أسرة (اسكانيوس)، والحروب التي وقعت، واحدة بعد أخرى".

وأهم هذه المشاهد المصورة على الدرع **معركة أكتيوم** البحرية التي دارت بين أنطونيوس وكليوباترا من جهة، وبين أوكتافيوس من جهة أخرى في العالم 31 ق.م.

أما وسط الدرع فقد صوّر أسطولاً من السفن ذات المقدمات البرونزية و**(حرب أكتيوم)** وتدور الحرب المنظمة، والأمواج بلون الذهب، والقيصر أوغسطس يسانده أعضاء مجلس الشيوخ وأفراد الشعب، يرافقه آلهة (البيناتيس) والآلهة العظام وهو يقود الإيطاليين إلى ساحة القتال، واقفاً على سطح سفينة حربية شامخة.

أما نهاية الملحمة فكانت عند مقتل الشاب بالاس من قبل تورنوس، واستيلاء الأخير على أسلحته والتمثيل بجثته (ذلك حدث في الحروب البونية الشهيرة) وتعقد هدنة بين الروتوليون والطرواديين من أجل دفن بالاس، ويقترح الملك لاتينوس السلام، بينما يرفضه تورنوس الذي أصر على الاستمرار بالحرب.

وفي الكتاب الثاني عشر (الأخير) من الإنيادة تجري الاستعدادات للمبارزة الفردية بين تورنوس وآينياس على قدم وساق ويذعن تورنوس لقبول المبارزة، وينتصر آينياس عليه فيطلب العفو، ولكنه يرفض حين رآه متمنطقاً بسلاح صديقه بالاس، ويسدد له الضربة القاضية التي تنهي حياته، وتنهي هذه الحرب في لاتيوم، وتنهي الملحمة بأكملها، وبمقتل تورنوس يتغلب آينياس على آخر عقبة أمام عظمة روما..

يرى بعض الدارسين الغربيين أن الإنيادة قد حققت هدفها الوطني.

أما الباحث (جريجوري أستالي) فيرى في دراسته **"أن كل خلق ينشأ من دمار، وهو المغزى من فكرة إنشاء روما من رماد طروادة، وأنه من أجل أن نحيا لا بد من أن نقتل روحاً أخرى، ولكي تولد روما لا بد**

من أن تسقط شعوب ومدن أخرى ضحايا، ويضيف: هذه هي الإزدواجية المخيفة للوجود الإنساني التي عالجها فرجيل...

ويرى الباحث (سيجال): **أن نهاية الإنيادة، إذا ما انتقلنا من السياسة إلى الفن، قد تعكس قبول فرجيل ـ لضرورة العنف والألم والتضحية ـــ لكل عمل إبداعي سواء أكان تأسيس مدينة، أو كتابة قصيدة ملحمية".**

***

وبعد كل هذا لا بد من الملاحظات التالية:

ـــ تنبأ جوبيتر في الكتاب الأخير من الإنيادة أن الرومان سيتفوقون على البشر والآلهة في التقوى والورع، ويذكر التاريخ أن رأس الهرم في روما نيرون وبعد أكثر من مئة عام على نبوءة جوبيتر يحرق روما.

ـ كما رأى أكثر من مؤرّخ أن فرجيل صوّر آينياس مسلوب الإرادة من قبل الآلهة، وأنه موجه من القوى العليا في كل تحركاته، ويتم تذكيره دائماً بما عليه أن يفعل من خلال النبوءات أو الرؤى، وليست له شخصية مستقلة.

ـ وأخيراً لقد أشار أحد شرّاح التاريخ (سرفيوس) في القرن الرابع الميلادي في تعليقه على الإنيادة إلى مخالفة فرجيل لحقائق التاريخ في هذه الملحمة بأنه جعل آينياس يشاهد قرطاجة، على الرغم من أنها تأسست حسبما ثبت قبل تأسيس روما بنحو سبعين عاماً. ولكن مضى 340 عاماً بين سقوط طروادة، ونشأة روما..

❑❑

دراسات..

الشعر والنسق الأنطولوجي..

□ د. رياض بن يوسف*

كثيراً ما طُرح سؤال العلاقة الإشكالية بين الشعر والفلسفة، وتحديداً بين الشعر والأنطولوجيا (أو الأيْسيَّة) بوصفها فرعاً أساسياً من الفلسفة "ينظر عقلاً في الكون من حيث هو كون" أو في الوجود من حيث هو وجود، فما طبيعة هذه العلاقة؟

هل الشعر نقيض للأنطولوجيا كما تقرر ذلك في الخطاب الأفلاطوني الذي عده محاكاة ثانية أي محاكاة لمحاكاة؟

أم أن الشعر متماه مع الأنطولوجيا، وليس إلا وجهها الآخر باعتباره "الجذر المشترك والعميق لجميع أشكال التعبير عن الفكر"؟

أم أن الشعر والأنطولوجيا يلتقيان في انهمامهما معاً بسؤال الكينونة دون أن يؤدي ذلك إلى تماهي خطابيهما المتمايزين؟

إننا في الواقع بإزاء ثلاثة مواقف متباينة حول طبيعة العلاقة بين الشعر والأنطولوجيا، ولكل منها مرتكزاته وحججه ومبرراته.

1ـ الشعر نقيضاً للأنطولوجيا:

من المعلوم أن الفلسفة الغربية قد تأسست باعتبارها نقيضاً لـ"الدوكسا"، أي المعتقدات القبلية، فأزاحت من طريقها الشعر والأسطورة والخطاب البلاغي بوصفها خطابات غير عقلانية.

لقد عرّت اللغة من مجازها ساعية بذلك إلى صقلها وتسخيرها لمتطلبات البحث العقلي، هكذا عمل "الذكاء الغربي" كما يقول جيلبر دوران Gilbert Durand على الفصل بين "العالم والإنسان.... بين "الأنا أفكر" والأشياء المفكر فيها".

* أستاذ محاضر. كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة.

وربما كان **أفلاطون** هو أول من يُعزى إليه موقف عدائي صريح، ومبرر عقلياً، من الشعر والشعراء في جمهوريته، حيث خصص عدة صفحات من الكتاب العاشر للبرهنة على أن الشعر مثل الرسم، محاكاة لمحاكاة، أي أنه محاكاة من الدرجة الثانية، فالسرير، كجوهر أو نموذج أولي أزلي، يخلقه الله والنجار يقلد صنعه أي أنه يحاكي خلق الله، ويأتي الرسام في المحل الأخير ليحاكي صنع النجار مما يجعله بعيداً عن الحقيقة بثلاث درجات. الشاعر مثل الرسام هو مجرد صانع للصورة، لظاهر الأشياء، ولكن أفلاطون يضيف إلى ذلك نقداً لوظيفة الشعر فهو سواء أكان مأساة أم ملهاة إنما يحفز الجانب الأدنى من النفس، أي الانفعالي، فيدفعنا إلى الحزن والبكاء، أو الضحك، بدلاً من جانبها الأسمى أي العقل الذي يدفعنا إلى الهدوء والحكمة، لهذا لا يتردد في طرد الشعراء من جمهوريته التي تحكمها قوانين العقل وإن استبقى الشعراء الذين يمجدون الآلهة وعظماء الرجال.

ولا يمكننا أن نقول إن اعتراض أفلاطون على الشعر والفنون كان اعتراضاً أخلاقياً، فمن الواضح أنه اعتراض بُني على أساس فلسفي أنطولوجي يُعدُّ مهمة الشعر وسائر الفنون تضليلية، ولا يمكن فهم هذا الموقف إلا في السياق العام لنظرية أفلاطون الفلسفية التي كانت رداً على "آراء السفسطائيين الذين نظروا للكون نظرة خاصة حيث عَدّوا أن كل شيء في الوجود نسبي Relative يعتمد في الدرجة الأولى على حكم الفرد وتقييمه ومنظوره الخاص، وبالتالي لا توجد حقيقة واحدة يتفق عليها كل الناس". بينما نظر أفلاطون إلى الحقيقة الفلسفية بوصفها يقينية ومطلقة، بعيدة عن عالم الظواهر التي قد نراها جميلة أو خيِّرة لكنها ليست كذلك "إلا من جهة معينة ولوقت معين أما المطلق الدائم الحقيقي فهو مثالها العقلي الجمال في ذاته والخير في ذاته".

إن موقف أفلاطون هذا قد استتبع كثيراً من التأويلات التي انطلقت من إشكال أساسي يمكن صوغه بالشكل الآتي: كيف لفيلسوف يحتل الشعر في حياته الخاصة وفي فلسفته نفسها أهمية كبرى أن يطرد الشعراء من جمهوريته النظرية؟!

لقد ورث أفلاطون من جهة أمه موهبة أدبية فذة فنظم في شبابه المدح والرثاء والملحمة والمأساة، فقد كان تكوينه يعدُّه ليصبح شاعراً لكنه، بعد أن تعرف على سقراط، أحرق "تراجيدياته" وأصبح فيلسوفاً.

وقد دفعه وضعه الجديد إلى الانقلاب على هواه القديم فألف محاورة "إيون" التي استنبطت سخرية مكتومة من الشاعر إذ عده فاقداً للعقل، فلا يمكن للشاعر، وهو الكائن الملهم الموحى إليه، إلا أن يكون مسلوب العقل لأنه لا يغني بفن بل بقوة إلهية ولذلك يسلب الله العقل من الشعراء ويستخدمهم كممثليه".

لكن موقف أفلاطون هذا ليس بالبساطة التي يبدو عليها، ولم يكن أبداً حاسماً، لقد ظل يستبطن روحه الشاعرة

حتى وهو يؤلف محاوراته، وظل الشعر محايثاً لخطابه الفلسفي حتى عد بعض الدارسين محاوراته "شكلاً جديداً من الشعر"، وكان أرسطو تلميذ أفلاطون يرى أن لغة أستاذه "تقف في منتصف الطريق بين الفلسفة والشعر". وكان عشقه للشعر كثيراً ما يفتضح عبر تلميحاته العديدة للمأساة والملهاة واقتباساته منها، وقد أقر هو نفسه بافتتانه بشعر هوميروس وأنه إذ ينفصل عنه فإنما يفعل ما يفعله العاشقان اللذان ينفصلان، بصعوبة، لإدراكهما عدم جدوى الحب الذي يجمعهما.

هل كان أفلاطون ضحية للفصام "الشيزوفرينيا" حيث يتصارع داخله أفلاطونان: الشاعر والفيلسوف؟ ربما ذهب بعض الباحثين إلى مثل هذا الرأي، لكن هناك من يرفض هذا الرأي لأنه، رغم جاذبيته الظاهرة، ليس إلا هروباً من مواجهة المشكلة بردها إلى "لاشعور" أفلاطون، فالتفسير الأمثل هو أن أفلاطون لم يناقض نفسه أبداً لأنه حين حذر من خطر الشعر على نفوس العامة، استثنى فئة صغيرة لا يصل إليها تأثير ذلك الشعر وهي فئة الفلاسفة، وأفلاطون منهم بالطبع، لأن الفلاسفة محصنون من خطر الشعر بقوة عقولهم فبإمكانهم الاستمتاع بالشعر دون أن يفقدوا التحكم في انفعالاتهم أو يختل توازنهم العقلي.

وما نستخلصه من كل هذا هو أن أفلاطون الفيلسوف، الناضج، كان يستبطن تجربة أفلاطون الشاعر، الفتي، المتمرس بالمأساة وغيرها مستحضراً التجربة الشعرية بوصفها عقبة أمام الوعي الأنطولوجي ولذلك ارتد عنها مختاراً لا محتاراً!

وإن ظلت التجربة الشعرية حاضرة عنده، فحضورها ليس إلا من قبيل الضيافة في كنف نسق فلسفي صارم لأن البرهان المنطقي، لا الحدس الشعري، هو الذي يسكن البنية العميقة لمحاوراته.

أما **أرسطو**، تلميذ أفلاطون، فقد خص الشعر بكتاب كامل هو "فن الشعر" يعده الدارسون أقدم ما أُلف في النقد الأدبي، لكنه خالف أستاذه جملة وتفصيلاً فرغم أنه تبنى مصطلح المحاكاة إلا أنه أفرغه من محتواه الأفلاطوني حيث غدت المحاكاة عنده غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، ولم تعد محاكاة من الدرجة الثانية لعالم المثل الذي لم يؤمن به أرسطو قط، ولكنها محاكاة للأفعال فالشعراء يحاكون "إما من هم أفضل منا، أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين"، كما أن المحاكاة عند أرسطو ليست استنساخاً شائها للطبيعة أو الحقيقة ولكنها خلق آخر يعيد إنتاج الحقيقة والعالم، فالفن في محاكاته يكشف ما ينقص الطبيعة مبتكراً بذلك عالماً يحتوي على حقيقة مغايرة لما نعرفه.

لكن أرسطو الفيلسوف، وهو يتناول الشعر مُنَظِّرا وناقدا، لا يضعه في مواجهة صريحة مع الفلسفة مما يدفعنا إلى محاولة استنطاق نصه الصامت.

يذكر أرسطو سببين لنشأة الشعر أولاهما المحاكاة وثانيهما "هو أن التعلم

لذيذ لا **للفلاسفة** وحدهم، بل وأيضاً **لسائر الناس،** وإن لم يشارك فيه هؤلاء إلا **بقدر يسير**". ربما عكست قولة أرسطو هذه موقفه الضمني، غير المعلن، من علاقة الشعر بالفلسفة، فمن الواضح أنه يقيم حداً فاصلاً بين الفلاسفة وسائر الناس دون استثناء فهؤلاء لا يشاركون في التعلم، أي معرفة الحقيقة، إلا بقدر يسير، ويبدو أن هذا القدر هو حظ الشعر أيضاً فهو في المنظور الأرسطي لا يمتلك البعد الأنطولوجي.

ولم تكن نظرة **الفلاسفة المسلمين** للشعر إلا امتداداً لموقفي أفلاطون وأرسطو، **فالفارابي** لا يرى في الشعر إلا مجرد محاكاة حيث يعرف الأقاويل الشعرية بأنها "هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول".

لقد نظر الفلاسفة المسلمون إلى الشعر بوصفه أدنى فروع المنطق، ولذلك استبْقَوا الشعراء لمهام ثانوية لكنها ضرورية **فابن سينا** يرى "أنه في الوقت الذي يُحدث فيه البرهان ــ وهو أشرف الصنائع المنطقية وأعلاها ـ تصديقاً يقينياً بالمعارف النظرية والعملية، ويشكل أداة من أدوات المعرفة الحقيقية، تنفع بعض الصنائع المنطقية الأخرى في مصالح المدينة ونظام المشاركة كالخطابة والشعر".

لقد تحول الشعر عند الفلاسفة المسلمين إلى مجرد صناعة ثانوية لا يمكنها بحال أن تكون وسيلة لمعرفة الحقيقة لأنها صناعة تقوم على المحاكاة وهذا يستلزم كونه نقيضاً للفلسفة التي تحتكر البرهان، وقد وصف الفارابي الأقاويل الشعرية بأنها كاذبة، فالأقاويل عنده "إما أن تكون صادقة لا محالة بالكل، وإما أن تكون كاذبة لا محالة بالكل... فالصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية.... والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية".

إن هذا الموقف ليس إلا استنساخاً أميناً لموقف أفلاطون، فلم يتطرق أرسطو إلى أية مقارنة بين القولين الشعري والبرهاني على أساس الصدق والكذب، وما يؤكد هذا التأثير الأفلاطوني أن الفارابي يكرر حديث أفلاطون عن الشعر بوصفه محاكاة ثانية في رسالته عن جوامع الشعر، حيث يقول: "... وكذلك نحن ربما لم نعرف زيداً، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته، وربما لم نر تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين، وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية...".

إن ما سبق يقودنا إلى استنتاج أن الفلاسفة المسلمين كانوا في موقفهم من الشعر أفلاطونيين أكثر من كونهم أرسطيين رغم تفاعلهم الخصب مع نظرية المحاكاة الأرسطية وكتاب أرسطو عن فن الشعر.

لكن المسلمة الأفلاطونية حول سيادة الخطاب الفلسفي العقلاني على الخطاب الشعري المحاكي الانفعالي لم تجد الكثير من الأنصار إذ سعى بعض الفلاسفة أنفسهم إلى خلخلتها، بل ومحاولة قلبها، ليصبح الخطاب الشعري نقيضاً للخطاب الفلسفي، ولكن الشعر هذه المرة هو الذي يطل على الفلسفة من شرفة عالية.

وهذا هو المشروع الفكري الذي شغل الفيلسوفة والأديبة الإسبانية ماريا ثامبرانو، إذ أن نقطة البدء في عملها الفلسفي المهم "الفلسفة والشعر" هي دحض أطروحة أفلاطون الذي "حاول في سياق تحريره للإنسان وإخراجه من فضاء المأساة أن يجمع كل المحتوى الإنساني ويجعله تحت سلطة العقل، لأنه، في النهاية، فإن الإنسان موجود بفضل العقل"، لكن هذا العقل الفلسفي محكوم عليه بالفشل، لأنه لا يؤكد نفسه إلا "بالانغلاق على ذاته، وبطبيعة الحال، لن يكتشف شيئاً آخر غير ذاته".

لقد عجز العقل الفلسفي منذ محاولاته الأولى عن القبض على الحقيقة التي طالما تملصت من بين يديه، وهي عينها الحقيقة التي امتلكها الشاعر، تقول ثامبرانو: "لقد علم الشاعر دائماً ما جهله الفيلسوف، لقد أدرك استحالة امتلاكه ذاته، يجب أن نصبح أكبر من ذواتنا، أن نتملك انطلاقاً من شيء آخر هناك، انطلاقاً من شيء يستطيع فعلاً احتواءنا".

من الواضح هنا أن ثامبرانو تنحاز للحدس على حساب البرهان، وللإيمان الصوفي على حساب الشك الفلسفي العاجز، وللشعر على حساب الفلسفة، فالأنطولوجيا بوصفها عقلية، برهانية، استدلالية، محكوم عليها بالفشل، والبديل هو ما يمكن أن نسميه، استلهاماً من موقف ثامبرانو، ب: الأنطولوجيا العرفانية، وقوامها الشعر لا الفلسفة.

والشعر عندها لا يمتلك الحقيقة إلا عبر حدس صوفي ولغة لا عقلانية، وإن كان أفلاطون في محاورة إيون يسخر، خِفيةً، من سلبية الشاعر وجنونه المفترض بدعوى جهله ما يقول لأنه مجرد ملهم، فإن ثامبرانو، على الضد من أفلاطون، ترى أنه يجب على الشاعر "أن يتكلم دون أن يعلم ما يقول، كما يُعاتَب عليه، ومجده يكمن في عدم معرفته، مما يكشف أن الكلمة التي تخرج من فمه تتجاوز كثيراً الفهم الإنساني".

الشعر ليس معرفة عقلانية، ليس نسقاً برهانياً سرعان ما تتداعى بنيته النظرية الجافة لتحل محلها أخرى، إنه حدس رؤيوي، اكتشاف للوجود في عذريته، مراودة دائمة وانتهاك للغز الخلق، استشراف للماهية والكينونة، تماس مع الزمان والمكان لا مجرد طواف بهما كما يفعل الفيلسوف الحذر!

تقول ثامبرانو: "إن معجزة الشعر تتحقق عندما يقابل، في لحظات حظه، الأشياء في فرادتها وعذريتها، في هذا العمق الأقصى، الأشياء التي تولد، مجدداً، من أصلها نفسه".

هنا تتجلى الأنطولوجيا العرفانية الصوفية الشعرية بديلاً عن الأنطولوجيا العقلانية الفلسفية، فالشعر وحده هو القادر على اكتناه ماهية الأشياء وتحقيق دهشة الاكتشاف أمام العابر واليومي.

لكن التناقض المفترض بين الشعر والفلسفة عند ثامبرانو، وقبلها عند أفلاطون وأتباعه، ينطلق ـ كما يبدو ـ من مسلمة لا يسهل الركون إليها وهي أن الفلسفة والشعر خطابان مكتملان، نهائيان، بينما يعلمنا التاريخ أنهما مفهومان مرتحلان عبر الزمان والمكان فليس ثمة من صيغة معطاة

وجامدة لكل منهما، إذ شهدا عبر العصور، والأمكنة كثيراً من الخلخلة والمساءلة والتحوير والتثوير لدرجة لم يعد معها من الممكن الحديث عن الفلسفة أو الشعر، بل عن فلسفة معينة وشعر معين.

ألم تتعرض فلسفة أفلاطون نفسها لقلب ودحض مسلماتها حتى نشأ على أنقاضها تيار سمي ب: "ضد الأفلاطونية" Anti platonisme؟، هذا التيار الذي بدأ مع أرسطو تلميذ أفلاطون نفسه، ولكنه بلغ ذروته مع الفيلسوف والشاعر فريديريك نيتشه في القرن التاسع عشر.

الشعر متماهياً مع الأنطولوجيا:

يتوضَّح نيتشه في موقع فريد بالنسبة لتاريخ الفلسفة مما جعل من تصنيفه قضية إشكالية، فهل هو فيلسوف في ثوب شاعر أم شاعر في ثوب فيلسوف؟!

الواقع أن نيتشه حسب وصف "فرانتز روزنتسفايغ" هو شاعر وقديس وفيلسوف في الوقت نفسه.

يقول روزنتسفايغ: "... لقد تحدث الشعراء منذ الأزل عن حياتهم وحياة أرواحهم، بينما عاش القديسون منذ الأزل حياتهم وحياة أرواحهم، ولكن، مرة أخرى، ليس الفلاسفة، والحال هذه، هاهو ذا رجل عرف حياته وحياة روحه كشاعر، وأطاع صوتها كقديس، وكان مع ذلك فيلسوفاً".

يمثل نيتشه إذن لحظة مهمة جداً وحاسمة في تاريخ العلاقة بين الشعر والأنطولوجيا يمكننا أن نقول أنها لحظة التماهي، فالشعر ــ ومع سائر الفنون ــ أصبح عند نيتشه سلاحاً في يد الفيلسوف لاكتناه حقيقة الكينونة بوصفها ظاهرة لا غيبا، فالكينونة والعالم "ليس لهما من تبرير إلا بما هما ظاهرتان جماليتان".

هكذا ندرك أن فلسفة نيتشه إنما هي ثورة على الميتافيزيقا الغربية التي آمنت بالحقيقة الواحدة، الغائبة، وأهملت عالم الظواهر مقصية بذلك الشعر والفنون من دائرة اهتمامها أو مدحرجة لهما إلى أدنى مكانة.

لقد تجلى موقف نيتشه العدائي من الأنطولوجيا الغربية في باكورة أعماله "مولد التراجيديا" حيث انتقد الفلسفة السقراطية بوصفها نظرية ميتافيزيقية متفائلة، وعدَّ "سقراط" نموذجا للإنسان النظري الذي تخلى عن التشاؤم التراجيدي لصالح التفاؤل النظري وآمن بالقدرة على اكتناه طبيعة الأشياء، ومَنَح المعرفة فضيلة الترياق واعتبر الخطأ هو الشر في ذاته".

إن الفلسفة السقراطية حسب نيتشه احتقرت الغريزة مفضلة عليها العقل، أي أنها أنكرت الحكمة، بالضبط في الموضع الذي تكمن فيه مملكتها الحقيقية. أما الحقيقة الغيبية الساكنة التي طالما طاردها الفلاسفة منذ سقراط فلا وجود لها، فهاهو العالم ذاته قائم أمامنا بصيرورته ولا ثباته، وهو الذي ينبغي علينا أن نلتفت إليه، فهذا العالم "تتكون واقعيته الوحيدة من التخيلات التي تنتجها أشكال الحياة لصالح تطورها الحيوي المؤقت دائماً".

إذن، لقد أصبح الخيال عند نيتشه هو البديل من التصور المنطقي المجرد، وأصبحت الصيرورة، والتعدد، والمؤقت هي

بدائل الحقيقة الأنطولوجية الساكنة منذ الأزل هناك، وحيدة ومجهولة! تلك الحقيقة المتمنعة التي طالما راودتها الفلسفة اليونانية وسليلتها الأوروبية دون جدوى، لذلك كان المشروع الفلسفي لنيتشه هو تقويض هذا الميراث الميتافيزيقي بداية من سقراط وتلميذه أفلاطون. وقد انحاز ـــ في هذا المشروع التقويضي ـــ للشعر والفنون (الموسيقى خاصة) بوصفها بدائل للتفكير الميتافيزيقي السلبي لأن الفكر الإيجابي فعلاً حسب نيتشه "عليه أن يتجاوز الأطر الجامدة للفلسفة ويلجأ إلى أشكال أخرى على رأسها القول الشعري والفن".

لقد استعاد نيتشه في سياق نقده للفلسفة الميتافيزيقية الإغريقية وموقفها من الشعر، حديث أفلاطون عن الشعراء وطرده لهم من جمهوريته لكنه عدَّه ضحية لسقراط بعد لقائه به إذ أن أفلاطون السقراطي تنكر لأفلاطون الشاعر الشاب وأحرق أشعاره، لكنه ــ حسب نيتشه ــ لم يستطع التخلص من شعريته فقد اضطر إلى ابتكار نوع من الفن له قرابة إلى الأشكال الموجودة التي رفضها، فمحاورات أفلاطون لم تكن ــ في رأي نيتشه ــ إلا نمطاً من الفن الهجين، لأن هذا النمط ينتج عن "غياب الشكل والأسلوب الناتج عن مزج كل الأساليب والأشكال الممكنة". وهذه الأشكال هي: "النثر والشعر، السرد والغنائية، والمأساة لأنه (أفلاطون) حطم القانون القديم القاسي لوحدة الشكل والأسلوب واللغة".

إن أفلاطون إذن ضد نفسه أو ضد الأفلاطونية، ولهذا ينحاز نيتشه إلى أفلاطون مهاجماً الأفلاطونية بأقصى قوته باعتبارها "تجسيداً للحياة والحضارة الأوروبيتين، ووجهاً للحقيقة الأوروبية نفسها"، فهذه الحضارة وريثة الميتافيزيقا الإغريقية التي انتقلت إليها من سقراط عبر أفلاطون العقلاني، أما أفلاطون الآخر، الشاعر الفنان فوريثه الحقيقي هو نيتشه نفسه، وهو الذي وصفه بأنه "أفضل ما أنجبته العصور القديمة"، وتتجلى تركة أفلاطون عند نيتشه في أنماط التعبير البديلة التي لجأ إليها وتتمثل هذه الأنماط في الشذرات وجوامع الكلم، أي الكتابة المجازية المتكئة على البلاغة، هذه الأخيرة تصبح عند نيتشه "أداة فلسفية لانتقاد الحضارة". ويبدو لنا نيتشه هنا، وهو يرتدي ثوب البلاغة مثل السفسطائي الذي ناصبه أفلاطون العقلاني العداء، فكأن نيتشه يتعمد هذا التنكر معانداً الكبرياء العقلي لتلميذ سقراط!

وتبدو لنا فكرة العود الأبدي المشهورة عند نيتشه قلباً جذرياً لفكرة عالم المثل عند أفلاطون فمقابل عالم المثل الجوهري والغيبي والثابت، يمجد نيتشه، من خلال العود الأبدي، العرضي والظاهر والمتحول إلى ما لا نهاية. إن نيتشه هنا يؤسس أنطولوجيا الظاهر بديلاً لأنطولوجيا الماوراء، فهو، إذ يؤكد استحالة معرفة الشيء في ذاته، ينفي "جدوى أن ننشغل أي انشغال بهذه المعرفة أو هذا الشبح المجرد من الجسم".

فـالمنطق ينتهـي بـأن "يتلـوى علـى ذاتـه ليعض أخيراً ذيله... هنا يولد نوع جديد من المعرفـة، المعرفـة التراجيدية، الـتي تطالـب، لتصبح محتملة، بعلاج وحماية الفن".

لكـــن كيـــف تكـــون المعرفـــة التراجيدية، الشعرية والفنية ممكنة؟

يجـب حسـب نيتشـه أن تتحـرر هـذه المعرفـة نفسـها مـن المـيراث الأنطولـوجي الميتافيزيقي، وهذا الطرح النيتشوي يتجلى بوضـــوح في كتابـــه "إنســـان مفـــرط في إنسانيته" وهو يمثل المنعرج النقدي لفلسفته حول الفن، ففي الفصل الرابع المعنون بـ"روح الفنانين والكتاب" يدين النزعة الميتافيزيقية الـتي تتجلـى في بعـض الأعمـال الفنيـة كالسـمفونية التاسـعة لبيتهـوفن الـتي تظهـر فيها نزعة الخلود... لقد ظل الفنان طفلاً غير ناضـج، كمـا يقـول نيتشـه، وبـدلاً مـن أن يضع المعتقدات القديمة موضع تساؤل فإنه ينـوِّم وعـي الإنسـان المعاصـر مقـدماً لـه مسكنات خادعة.

نخلـص ممـا سـبق إلى أن ثـورة نيتشـه كانت مزدوجة: ثورة على الفلسفة التقليدية وثورة على الفنون التقليدية ـ والشعر ضمنها ـ بوصفها جميعاً حاملة للوهم الميتافيزيقي، والهـم الأنطولـوجي المـوروث عـن الإغريـق، ولهذا انشغل بتشييد فلسفة شعرية بديلة.

وإذا كـان التخيـل الشـعري، والكتابـة المفتتـة، البليغـة، والشـعرية عنـد نيتشـه هـي بـدائل المنطـق العقلـي، والتـأليف الفلسـفي الصـارم، فـإن مـا قدمـه ظـل مقترنـاً بلحظتـه التاريخيـة ولم يتكـرر، فاللحظـة النيتشـوية أي لحظـة المماهـاة بـين الشـعر والأنطولوجيـا لم تثمـر نظائرهـا، ولكنهـا أثمـرت جـدلاً شديد الخصوبة حول العلاقة بينهما، وهو الجدل الذي تجاوز الطرحين السابقين ليعد العلاقـة بينهمـا علاقـة حـوار مخصـب لكليهمـا، ومـن أبـرز مرتـادي هـذا الأفـق الحواري الفيلسوف الألماني **مارتن هايدغر**.

لا يمكن فهم طبيعة الحوار الفلسفي أو علـى الأصـح الأنطولـوجي الـذي أقامـه مارتن هايدغر مع الشعر إلا من خلال مدخل مـوجز لفلسـفته وصـراعه مـع الميتافيزيقـا الغربيـة بوصـفها تغييبـاً أزليـاً لسـؤال الكينونة.

لقد تمثل المشروع الفلسفي لهايدغر في نقـض الأنطولوجيـا الغربيـة الـتي أهملـت السؤال عن الكينونة فيما هـي تستفهم عـن الكائن، فكل التفكير الغربي "وتحديداً بعد هيراقليطس وحتى أيامنا تميز بنسيان الكينونـة... فـالفكر ارتبط بالكـائن، ولم يتجـاوز كينونـة الكـائن... أمـا الكينونـة نفسـها، بعيـداً عـن كينونـة الكـائن، فقـد سقطت في النسيان". هذه الكينونة لا تظهر إلا في الكـائن وبـه، فهـي في الأصـل حضـور خفـي "حضـور كأنـه لم يكـن... ولكـن، لهذا، فميزة الإنسان هي أن يعمل على انبثاق هذا الحضور في العالم. الكينونة لا يمكن أن يظهرها إلا الإنسان".

إن هايـدغر يـدعو إلى معرفـة قبليـة للكينونـة، معرفـة لا تخضـع للاسـتدلال والبرهنة، ولا تقع في فخ المطابقة بين الفكر والواقع بل هي معرفة "سابقة كل تبشير".

هـذه المعرفـة القبليـة يتحمـل كـبر ضـياعها أفلاطـون ومعـه الفكـر الغربـي برمتـه، إذ تشَـكَّلَ، منـذ سـقراط وتلميـذه

أفلاطـون حسـب مـا يقـول هايـدغر "علـى أرضـية المبـادئ اليونانيـة لتأويـل الكينونـة معتقـد لـيس فقـط هـو يعلـن السـؤال عـن الكينونة شيئاً من نافلة القول بل أكثر من ذلك هـو يصـادق علـى التفويت فيـه. يقـال: إن الكينونة هي التصور الأعم والأفرغ وبما هـو كـذلك هـو يستعصـي علـى كـل محاولـة للتعريف".

ثمــة إذن أحكــام مســبقة في صــلب الأنطولوجيـا التقليديـة هـي الـتي أسـقطت سؤال الكينونة في النسيان وهـذه الأحكـام هي:

1 ـ إن الكينونة هي التصور الأكثر كلية.

2 ــ إن تصـور الكينونـة إنمـا هـو غيرقابـل للتعريف.

3 ــ إن الكينونــة هــي التصــور المفهــوم ــ بنفسه.

ويعمــل هايــدغر علــى دحــض هــذه الأحكــام باعتبـار الكينونـة أولاً التصـور الأشـد إبهامـاً، وثانيـاً باعتبـار أن عـدم قابليـة الكينونـة للتعريـف لا تعفـي مـن السـؤال عـن معناهـا، وثالثـاً لأن التصـور المفهـوم بنفسـه أو المفهوميـة الوسـطية مـن قبيـل "الشـمس [هـي] جميلـة، و أنـا [كـائن] مبـتهج، لا تـبرهن إلا على عدم المفهومية.

ولفك الالتباس بين الكـائن والكينونـة حسـب هايـدغر لا بـد مـن التفريـق بينهمـا فالكينونة ليست هي الكـائن "إن الكينونة من حيث هي المسؤول عنه إنما تتطلب بـذلك ضـرباً خاصـاً مـن الإبانـة، يختلـف في ماهيتـه عن كشف الغطاء عن الكائن".

والـذي يمتلـك القـدرة علـى السـؤال عـن الكينونـة هـو الكـائن نفسـه أو الـدازاين، فهـو "السـائل عـن معنـى الكينونـة وهـو في الوقت نفسه "المُسْتجوَب" في هذا السـؤال عن معنى الكينونة".

تصـبح مهمـة الأنطولوجيـا إذن، حسـب هايــدغر، هــي توضــيح معنــى الكينونــة بوصفه مهمتهـا الأساسـية وكـل أنطولوجيـا تهمـل هـذا السـؤال "إنمـا تبقـى في أساسـها عمياء وتبقى انحرافاً عن مقصدها الأخص".

ويلفتنــا اســترجاع هايــدغر لتجربــة الفلاســفة الســابقين علــى ســقراط كبارمينــدس وطــاليس وانكســاغوراس، وهـو إنمـا يفعـل ذلـك "ليجـد الآثـار الأولى لأنطولوجيا أصلية". لقد فهم الإغريق الأوائـل الحقيقـة أو ال Aletheria كـلاً تحجـب أو "كلاً خفاء للكائن واعتبروها سمة أساسية لـه لا خاصـية تنضـاف إليـه أحيانـاً". لقـد نجحوا في "تجربـة الكينونـة الحقيقيـة الـتي تنبثق في الوقت نفسه مع الحقيقة الحقيقية". وما يبحث عنه هايدغر عند الإغريق الأوائـل لـيس اسـتعادة تـراثهم لإحيائـه ولكنـه يريـد العــودة "إلى نبــع الانــدهاش الــذي جعلــهم يســألون لأول مــرة"، ولكـنهم في الواقـع لم يســألوا عــن معنــى الكينونــة بــل اســتقبلوه بدهشة، وفهموا الحقيقـة كأليثيـا أي ك "لا تحجــب"، ولكــنهم لم يطرحــوا ســؤال الكينونـة، ولـذلك سـعى هايـدغر إلى طـرح هذا السؤال الغائب متجـاوزاً في الوقت نفسـه صمت الإغريـق الأوائـل عـن الحقيقـة وتأويـل أفلاطـون الـذي فهـم الحقيقــة "كصـواب للرؤيــة والــتفكير". وفي مســعاه التجــاوزي

يقترح هايدغر ما يمكن أن نسميه أنطولوجيا "الدازارين".

إن تحليل "الدازاين" أو الموجود ــ هناك هو نقطة البدء في تحليل هايدغر للكينونة والزمان.

"الدازاين" يتميز بالوجود ــ في العالم، أي أنه على علاقة بالموجودات الأخرى، بالأدوات التي تتجلى علاقته بها من خلال الهم أو الانشغال، وبالموجودات ــ هناك الأخرى التي تتجلى علاقته بها من خلال الاهتمام أو التعاطف. وميزة كينونة "الدازاين" أنها كينونة باتجاه الموت، فهي لا تستكمل نقصها إلا به وهذا ما يفسر ظاهرة القلق، قلق الموجود ـ هناك من الموت بوصفه الإمكانية النهائية للواقع الإنساني. وهذا القلق يختلف عن الخوف لأن التهديد في حالة القلق لا يكون محدداً وواضحاً، أما منبع قلق الموجود ـ هناك فهو الموت الماثل في كل شيء بوصفه شرطاً أساسياً لتحقق الكينونة نفسها، وهو يهرب منه بالانغمار في العالم واللجوء إلى كيان الناس، هذا الهروب يسميه هايدغر بالسقوط، وهو سقوط في الثرثرة اليومية ومعتقدات الناس ومتطلبات الحياة العادية. إن الموجود ــ هناك بهذا الهروب يعفي نفسه من الاهتمام بموته هو، ويسقط في كينونة زائفة.

أما الكينونة الحقة فلا تكون إلا بالانسحاب من عالم الناس وأساسها هو الوعي بوصفه استجابة لنداء الكينونة الخفي. إن ما ينادي الموجود ـ هناك هو الهم الذي يتملكه وقد أُلقِيَ به في هذا العالم إلقاءً جاهلاً مصيره، وهذا النداء، بغير لغة متواضع عليها، تتحقق الاستجابة له من خلال إلقاء الذات إلى الأمام لمواجهة مصيرها المحتوم، وهذا ما يسميه هايدغر بالتصميم، إنه إخلاص الكينونة لذاتها والحرية باتجاه الموت.

القلق إذن يسمح لنا باستنطاق الكينونة ويحررنا من سلطة اليومي ويبدد أوهام الواقع ليسلمنا إلى ذواتنا في عرائها أمام الموت وهذا ما يجعل منه نعمة لا نقمة!.

إن تحليل الكينونة عبر "الدازاين" هو الذي قاده هايدغر إلى الفن والشعر، ويتمثل المنعرج الذي يشهد على هذا الانتقال في دراسته عن "أصل العمل الفني"، ففي هذه الدراسة يمنح هايدغر العمل الفني قيمة كبرى ويُسند إليه دوراً أنطولوجيا كبيراً لم يكن يقر له به أبداً في مرحلته السابقة أي مرحلة "الكينونة والزمان".

فمن "الكينونة والزمان" إلى "أصل العمل الفني" غير السؤال عن الكينونة مركزه فلم يعد "الدازاين" "هو الذي يطرح السؤال أو يتخذ مبادرة طرحه، إنه ذاك الذي تناديه الكينونة نفسها بوصفها سؤالاً، "الدازاين" هو الذي يجيب عن نداء حقيقة الكائن. لقد ضيع الدازاين المبادرة، لم يعد هو الذي يطرح السؤال".

لقد أصبح معرضاً في عرائه لاستقبال سؤال الكينونة، وندائها الخفي.

هذا النداء يعلم الدازاين تجربة الإنصات، فالإنصات مقدَّمٌ على النظر، والأذن مقدَّمة على العين، لأن الأذن إذا كانت "تقود إلينا فإن النظرة تحملنا خارج

ذواتنا. الإنصات استقبال، إنه الوضع الذي يؤهلنا للحكمة.... إذا أنصتنا، إذا تحولنا إلى حاسة سمع، فالحقيقة تمنح نفسها لنا".

وتجد تجربة الإنصات تمثُّلها الأسمى في الشعر، فهو ليس لفظاً ووزناً وقافية، وليس لعباً باللغة، ولكنه قصيدة الصمت أو هو "قول ما لا يُسْمع، ما لا يمنح نفسه إلا محتجباً، ما لا يسمح لنا بسماعه إلا إذا تخلصنا من تشييئ اللغة. الإنصات يعني الاستقبال.... يعني الضيافة التي نمنحها بلا سقف".

الشاعر إذن لا يقول بقدر ما ينصت للوحي ويستضيفه بلا سقف أو فلنقل يستضيفه تحت سقف القصيدة، إنه يستقبل نداء الكينونة ليحمله إلى الناس، وهذا النداء هو في ــ قراءة هايدغر لهولدرلين خاصة ــ ما تبقى من آثار الآلهة في زمن البؤس، فمنذ ترك الحلفاء الثلاثة هيراقليس وديونيزوس والمسيح العالم بدأ ليل العالم يتجه إلى منتصفه، ولم يفقد العالم آلهته فقط بل فقد بريق الألوهية نفسه وسقط في الهوة. هكذا يصبح الشعر استعادة لزمن الآلهة، تسمية لهذا الغياب، فالشاعر هو وحده من يستطيع اقتفاء أثر الآلهة الراحلين، وهذا الأثر المقدس هو عنصر الأثير. فإن تكون شاعراً في زمن البؤس معناه أن تتنبه لآثار الآلهة الراحلين، لأثيرهم، ولهذا فالشاعر في زمن ليل العالم يقول المقدس.

لكن غياب الإله عند هولدرلين يكتسب تأويلاً جديداً عند هايدغر فهو يغدو غياب الكينونة وسؤالها، فما يختفي في لفظ المقدس عند هولدرلين هو، عند هايدغر، أسماء أخرى كالأليثيا والفيزيس... إنها أسماء لحقيقة الممتنع عن كل تحديد وحصر، أو أسماء لما لا اسم له.

الشعر إذن تسمية لا للآلهة تحديداً، بل للكينونة، وهذا يعني أنه تأسيس لها بواسطة الكلام، فمهمة الشاعر في الحقيقة ليست مجرد "تسمية شيء معروف بل يتخطى ذلك إلى الإفصاح عما لم تسبق تسميته". أي تسمية الكينونة عن طريق اللغة. لكن هذه اللغة ليست لغة الدال والمدلول في علاقتهما القائمة على المواضعة الاجتماعية، ليست لغة الثرثرة اليومية ولكنها لغة البدء والتكشف، لغة الإيرايغينيس Ereignis وهي كلمة ألمانية تم نحتها "من فعل إيرايغنن الذي يعني فعل الإبصار والمعاينة".

لقد فقدت اللغة بفعل سطوة الميتافيزيقا قدرتها على التسمية وأصبحت مجرد إحالة على معان تم تحديدها سلفاً، ولن ينقذها من هذا الضياع إلا الشعر الذي "يظهر ما يظل مختفياً في اللغة العادية، أي ما يقتصر الناس على استعماله كأداة للتخاطب. كل شعر يقول جوهره وفي نفس الوقت الجوهر الكشاف للغة الذي هو القصيدة الأصلية".

اللغة العادية لا تستطيع إذن استدعاء الحقيقة، لأن "الأليثيا" لا يكشف عنها المنطق الصارم المتخفي في لغة الفلاسفة ولا المعنى المبتذل المدسوس في لغة الكلام اليومي، بل هو الشعر بوصفه "التسمية التأسيسية للكائن ولجوهر كل الأشياء.. إن الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة".

هذه اللغة الممكنة، هي لغة الشعر بوصفها لغة إظهار لما تم حجبه، فالشعر وحده هو من يستطيع أن "يلمس أرض اللغة،

ويظهر اللغة كما لو أنها أرض، أو قاعدة". فاللغة هي محل الإقامة الحقيقي للكائن، وقد تعودنا على الإقامة في الوهم الموروث، في عالم الناس المسكون بالضجيج والصخب وعنف الآلة. الشعر هو الذي ينقذنا بلغة الحلم، أي بما هو ضد الواقع، من هذا السبات "الميتافيزيقي" ويجعلنا نقيم في اللغة/القصيدة بوصفها المسكن الحقيقي للدازاين. إذن، لا يمكننا أن نقيم في الكينونة إلا شعرياً.

خلاصة:

نلاحظ من خلال استقرائنا الموجز للعلاقة التاريخية بين الشعر والأنطولوجيا أنها موسومة، في بعض أبرز محطاتها، بالتوتر الذي تكشف عنه مواقف متباينة حد التناقض.

فمنذ اللحظة الأفلاطونية التي جاهرت بالموقف، العدائي من الشعر بوصفه نقيضاً للخطاب الفلسفي وعقبة أمام "الوعي الأنطولوجي" لم يتوقف السؤال الإشكالي عن وضع الشعر بوصفه "خطاباً لا عقلانياً" إزاء الخطاب الفلسفي الذي ظل يدعي احتكار الحقيقة و"أورغانونها".

لكن الموقف الأفلاطوني تعرض لقلب مسلماته، مرة في سياق تأكيد التناقض المفترض بين الشعر والأنطولوجيا العقلانية مع الانتصار للشعر باعتباره المنفذ الحقيقي للعرفان لا المعرفة المتعقلنة "ماريا ثامبرانو"، ومرة أخرى في سياق المماهاة بين الخطاب الشعري والأنطولوجي كما حدث في اللحظة النيتشوية الفريدة.

وثمة لحظة مضيئة في القرن العشرين هي لحظة هايدغر الذي تجاوز كل الطرح السابق، ورغم القرابة الشديدة التي أعلنها بين الشعر والأنطولوجيا إلا أنه لم يقع في فخ المماهاة بينهما كما حدث مع نيتشه، بل احتفظ بمسافة واضحة بينهما، إذ عد هذا الحوار بمثابة "نداء لبعضهما البعض من أجل الإقامة في البين بين...".

يمكننا إذن أن نعد لحظة هايدغر هي لحظة ميلاد الحوار الندي بين الشعر والأنطولوجيا، وهو الحوار الذي تم استئنافه من طرف مفكرين وشعراء لعل من أبرزهم الشاعر الفرنسي إيف بونفوا ذو الخلفية الأنطولوجية القوية. فهو يعلن بوضوح أن حوار الشعر والفلسفة مشروط بالإبقاء على التباين بين لغتيهما اللتين لا يتداخل أمكنتهما رغم قرابتهما، فالشعر يستطيع أن يساعد الفلسفة على مراجعة فكرتها الشديدة المحدودية عن الحقيقة لأن ضوءه ا لخاص مستمد من ضوء الأرض المحسوس، والفلسفة تشرح للشعر أين تكمن الفخاخ التي تترصده، وتساعده خاصة على وقاية نفسه من إغراء الخضوع للامعقول.

هكذا فقد يغدو الحوار الشعري الأنطولوجي بناء ومثمراً، يحفظ لكل من الخطابين تميزه وفرادته، ويسمح بالتداخل بينهما لا بالالتباس، وباللقاء لا بالتماهي، في سعيهما المشترك لكشف الحجاب عن لغز الكائن والكينونة.

□□

دراسات..

الحـــــــواس في السـرد القصصي

مجموعة (عُرى الحب) للأديب (نزار نجار) نموذجا

□ سامر أنور الشمالي

للمكان المكتشف بالحواس الخمس حضور بارز في قصص (نزار نجار) في مجموعته القصصية (عُرى الحب)(1) وهذا المكان غير محايد، بل هو منحاز للتعبير عن صور حسية بذاتها، وليس مكاناً مجازياً ـ بتقدير أنه لا يمكن أن تجري الأحداث أو تتحرك الشخصيات في أي قصة دون مكان ما ـ بل واقعي ـ وواقعي هنا تعني ارتباطه بواقع حقيقي خارج القصة ـ ف:(عالم الأدب هو عالم لا واقع فيه سوى واقع الخيال البشري. نرى فيه كمية ضخمة تذكرنا بالحياة التي نعرفها، تذكيراً حيوياً. ولكن مهما كانت تلك الحيوية فإن فيها شيئاً ما غير واقعي)(2)لهذا من الجدير فهم الواقعية في الأدب من زاوية المجاز اللغوي والتعبيري النفسي.

كما يمكن الحديث عن الواقعية التسجيلية في الأدب ـ من هذه الزاوية أيضاً ـ بافتراض أنها تحاول نقل الواقع بكل ما فيه، حتى يقارب القص السيرة الذاتية، أو المقال الأدبي الوجداني. ونلحظ في هذا النمط السردي ورود أسماء شخصيات شهيرة، أو أسماء لأماكن محددة ومعروفة كما في هذه المجموعة.

وقد طغى حضور واقعية توثيقية، وذكر تفاصيل دقيقة ـ في هذه المجموعة ـ دون ضرورة فنية في الكثير من الأحيان، غير رغبة الكاتب الذاتية في تأكيد وبيان

موقفه الصريح والمعلن في عمله الأدبي، وما يتبع ذلك من عرض صور من الذاكرة، وإن لم يكن تسلسلاً سببياً، فهو أشبه ما يكون بـ(التداعي الحر) في المصطلح النفسي، و(المونولوج) في مصطلح النقد الأدبي، حيث يستعيد الكاتب ذكريات الطفولة في أغلب قصص المجموعة، وهذه الاستعادة لا تكون بتقديم قصة ذات بناء تقليدي: (بداية/ تمهيد ــ وسط/ عقدة ــ نهاية/ حل) أو معالجة موضوع محدد. بل تتشكل تلك القصص من مشاهد مقتطعة من الحياة، وهذا ما جعلنا نفترض أن إعادة ترتيب بعضها ليس له تأثير يُذكر في السياق العام للعمل، لاسيما تلك التي تتشكل من مشاهد منفصلة غير متسلسلة، مع أنه: (ينبغي أن نعتبر أن القصة القصيرة المحكمة هي سلسلة من المشاهد الموصوفة التي تنشأ خلالها حالة مسببة تتطلب شخصية حاسمة ذات صفة مسيطرة تحاول أن تحل نوعاً من المشكلة من خلال بعض الأحداث التي ترى أنها الأفضل لتحقيق الغرض. وتتعرض الأحداث لبعض العوائق والتصعيدات حتى تصل إلى نتيجة قرار تلك الشخصية النهائية)(3).

لاشك في أن تقنية المشاهد القصصية تعود إلى المسرح ـ الأسبق في الوجود الأدبي ـ ولكنها جيرت لصالح السينما فيما بعد لأن القصة أكثر قدرة من المسرح على صناعة مشاهد تنتقل مع البطل من مكان إلى مكان، ومن زمن إلى آخر أيضاً، لتقدّم فضاءً معرفياً للقارئ بوساطة صور حسية ترصد حوادث متفرقة. وقد استخدم هذه التقنيات الكثير من القصّاص، كل منهم بطريقته الخاصة، فاختلفت تلك الطرق وتعددت، وصار لكل كاتب أسلوبه في صياغة لغة كتابية/ علامات بصرية يراها بعض النقاد تشكل السرد: (كما تتسق جملة من العلامات في ثنايا مشهد من المشاهد لتشكل مركبات، بكيفية تجعل من اللغة السينمائية ضرباً من التواصل أغنى بكثير من الكلام)(4). ولكن هذا في فن السينما: البصري/ السمعي، أمّا في السرد فيبقى الكلام هو الأكثر غنى، بل هو السبيل الوحيد لرسم الصور، والصوت أيضاً، فيصنع القاص من الكلمات صوراً للعين. ويعوض عن غياب صوت الكلمات المرسومة بصفات صوتية لإغناء وإثراء السرد الصامت. كما يستعين بالحواس الأخرى، وهذا ما سوف نشرحه لدى تحليل القصص المنتخبة من المجموعة القصصية.

اكتشاف المكان بالحواس

تتعدد مشاهد/ صور القاص المتنقلة من مكان إلى آخر لتعرض للقارئ في قصة (أرض العشر) مقاربات بين الأرض التي تنتج ثمار البطيخ، والسوق الذي يباع فيه، عبر مشاهد منفصلة، ولكن ضمن فقرة واحدة، مكثفة، ومضغوطة نسبياً:

(بريّة كانت.. يسرح فيها الخيّال.. البطيخ الأصفر بحزوزه العريضة، يمدّ حباله الخضراء فوق الأرض المباركة، بطيخ شمعي اللون، حلو المذاق، يقطر شهداً،

ويقرش تحت الأسنان.. البطيخ المحزّز يتكوّم في ساحة الموقف، والباعة يرفعون أصواتهم:

- بطيخ العشر يا ناس طعمه أطيب من الأناناس) ص6.

ومن خلال هذا المشهد ظهر موقف الراوي/ ضمير المتكلم، المحب لهذين المكانين: البرية - ساحة الموقف.

أما تحليل هذه الفقرة لاكتشاف حضور الحواس ودورها فنوضّحه على الشكل التالي الذي سنعتمده أيضاً في تحليل مشاهد أخرى:

البصر: البطيخ الأصفر — الحبال الخضراء - اللون الشمعي.

التذوق: المذاق الحلو - قطرات الشهد.

السمع: صوت القرش - أصوات الباعة.

وسرعان ما تتعدد صور السوق حيث ساحة الموقف بدروبها المفضية إلى البرية (أرض العشر) — منحت للقصة اسمها — وتتشكل مشاهد حسية تتسع مساحتها لحاسة اللمس المفتوحة على مشاعر فوق حسية تحدد الموقف الداخلي من الصور الخارجية: (الدّروب تصل بسهولة ويسر إلى برية العشر، شيء يلامس شغاف القلب، راحة وهدوء، وخزانة الذكريات تفيض بالوجوه الطيبة الوديعة، والأرض الواسعة تحنو على الأحياء) ص7.

ومثل هذه المشاهد ترصد حياة الأحياء، وتمهد لمشهد انتقالهم إلى مآلهم الأخير، حيث: لا حواس/ لا صور. ولكن هذا الانتقال يمر عبر ذاكرة حية للذين يرون جنازة تمر عبر السوق — أكثر الأماكن المثيرة للحواس - فتتأثر مشاعرهم وحواسهم بالنتيجة، فحتى حضور الموت — الذي هو موت الحواس — يحرض الحواس، فالموت كغيره من حوادث الحياة ينشط عملها:

(نبضات قلوبنا لم تعد تغرّد. رجفة حقيقية سرت إلينا، تسلّلت دافئة مترعة بأخلاط من رائحة الحنّاء والتمر هندي وعرق السوس والبهار، يرتفع صوت عفشة راعداً يكتسح آخر الضجيج. في السوق مطالبا بالسكوت:

- يا من اشترى ولم يبع) ص8.

السمع: نبضات القلوب — التغريد — صوت عفشة المرتفع - ضجيج السوق.

اللمس: الرجفة - تسلل الدفء.

الشم: رائحة الحناء والتمر هندي وعرق السوس.

لا يكتفي القاص بعرض الصورة البهية المقتطعة من الحياة بكل ما فيها من ذكريات. ويفسح المجال لأن تكتشف الحواس شيئاً من عوالم الروح السامية، وذلك عن طريق الحاسة التي لا تتواصل مع الماديات بشكل مباشر: (يرفعون أناشيدهم في محبّة الرسول وأهل بيته) ص6+7.

السمع: ترتيل الأناشيد.

وإذا وسعنا موشور التحليل الصوتي للاقتباسين الآخرين نجد أن: رفع صوت الأناشيد الدينية يشير إلى السمو الروحي للمجموعة، ورفع صوت الفرد الواحد

تقتضيه ضجة السوق. أما نبضات القلوب التي لم تعد تغرد فإشارة إلى انخفاض الحالة المعنوية بعدما كانت مرتفعة.

يتقبل بطل القصة الحياة بشغف، ويستمتع بكل ما فيها من مظاهر بهجة وحزن؛ ولكن لدى الانتقال من عهد الطفولة والسعي لاكتشاف العالم بالحواس البكر، إلى عهد الشيخوخة التي تخمد فيه الحواس، تتحول الحياة إلى فسحة لاستعادة الذكريات، ونافذة لتأمل الطفولة، وباب مفتوح على الحسرة لا غير. فحتى إعمار المدينة لا يفتح لدى العجوز/ الراوي كوة صغيرة لرؤية الحياة المتنامية التي تمور بالحركة: (العمارات تنهض.. حجارتها تشهق بالبياض وتنهض.. حجارة منحوتة مصقولة وناعمة، وأسطحة من قرميد.. وأبواب عريضة، تفتح ذراعيها بصمت) ص5.

البصر: العمارات ذات اللون الأبيض.

اللمس: الحجارة المصقولة الناعمة.

السمع: تنفتح الأبواب بصمت (إشارة إلى غياب الصوت).

ترصد الحواس أشياء بيضاء ناعمة لا تلون فيها أو تعرجات، إنها أشياء لا تثير الحواس، ولا تقدم غير صور باهتة لا جمال فيها، لهذا يكون الموقف سلبياً تماماً. وتتبدى مثل تلك المواقف بوضوح لدى وصف الطعام بصرياً دون الاعتماد على حاستي الذوق والرائحة: (استندوا إلى طاولاتهم الحافلة بأطايب الطعام والشراب) ص13.

البصر: شكل الطاولات وما عليها.

تم تصوير الطعام بشكل خارجي، لهذا لم نجد تفاعلاً: حسّياً/ ذوقيّاً، لدى عرض صور الطعام، بعكس مشهد سابق حيث تميزت هذه الحاسة بفاعليتها، وشاركتها حواس أخرى، وهذا يعني أن الإنسان ذاهب إلى التشيؤ، وبدأ يفقد الكثير من حواسه، فحتى الموت لم يعد يثير أي حاسة بعدما تبلدت المشاعر، وتجمدت الأحاسيس، فتساوت الأحزان والأفراح في المدينة: (والموت كالهواء، الموت عندهم لا لون له ولا طعم)ص10.

البصر: لا يوجد لون.

التذوق: لا يوجد طعم.

الشم: (فقدان الطعم قد يشير إلى فقدان الرائحة ضمناً).

ونجد الاقتباسات التي صورت الحياة في المدينة ترصد فقدان الحواس التالية: (الذوق ــ الصوت ــ البصر ــ التذوق) ــ اللمس لا حضور له ــ وهذا يعني موت الحواس بطريقة ما، وموت جزء من الإنسان كذلك، وموتاً نفسياً أيضاً، فالحياة لم تعد غير ذكريات جميلة مبهجة في واقع تعس بائس، وكأن الحاضر مات بحواسه، وبقيت الذكريات الحية للزمن الجميل الذي غادر دون عودة.

***

تبدأ قصة (هاتف سماوي) بمشاهد متتابعة ــ كالقصة السابقة ــ تعرض صور الواقع المنفر للراوي/ البطل، فيعود

بذاكرته إلى الماضي الجميل الذي رحل دون عودة.

وإذا كانت القصة السابقة تكونت من مشاهد منفصلة لصور البرية والسوق القديم، ثم انتقلت إلى المدينة. فإن هذه القصة لم تعرض أي صورة لغير المدينة بمعالمها الأبرز التي أظهرت الموقف العدائي من قبل: الراوي/ المتحدث:

(وهذه المدينة غدت سجناً بلا قضبان، وبلا ذنب أيضاً، هذه المدينة تغيرت، لا مجال للخداع، الناس غير الناس، والطرقات صارت آية في الصخب والازدحام..

عصافير النشوة لم تعد تزقزق في القلب..

والأهواء لم تعد تنساب كسلسبيل الماء) ص15.

البصر: المدينة المتغيرة ـــ الطرقات المزدحمة.

السمع: الطرق الصاخبة ـــ زقزقة عصافير النشوة.

اللمس: انسياب الهواء كالماء.

ثم ينتقل القاص من تصوير المدينة بأبنيتها وطرقها، إلى تصوير بعض سكانها وأحوالهم: (رجال ديوثون يذرعون الطرقات، ونساء عاهرات ينتقلن من رصيف إلى رصيف، انظروا ماذا يرتدون، أين الحياء؟) ص15.

البصر: رجال يسيرون في الشوارع ـــ نساء بملابس فاضحة.

وبعد الطواف في المدينة وشوارعها وناسها تنتقل المشاهد لتقديم سلوك الناس في هذه المدينة البائسة، بحسب موقف الراوي: (الآن أسمع الأغاني، أصغي إليها، لا استيعاب لها، كلها تأوّهات وتنهدات، أين الغناء الأصيل، أين الطرب، وهؤلاء الباعة فتحوا أبواقهم، وأطلقوا نباح المائعين، أين عبد الوهاب، أين نجيب السراج، أين أم كلثوم، ونور الهدى، وناظم الغزالي، ماتوا، بل نحن الذين متنا!) ص16.

السمع: أصوات الأغاني والتأوهات والتنهدات ـ أصوات الباعة الشبيهة بالنباح.

ونجد أن أصوات الباعة فقدت قيمتها الصوتية الجمالية، ولم تعد غير أصوات حيوانية منفرة، غير إنسانية. ولا مكان يمكن الملاذ إليه غير الأماكن التي حافظت على تاريخها العريق، ولم تفقد هويتها العمرانية، كمقهى يدل عليه اسمه (الأطلال) هذا المكان صار في زحمة المدينة أشبه بالمكان الذي يمكن أن يقف عليه من فقدوا أحبابهم ليبكوا الزمن الجميل، أما الجالس في هذا المقهى (أبو ضباب) فقد أصبح دون ملامح واضحة، أو أشبه بحلم، إنه الضباب الذي يدور حول الأطلال لا غير، وقد منحه القاص متعة الجلوس بهدوء بعيداً عن الضجيج، وشرب الشاي مع القرفة برائحتها الحاذقة كما كان الناس جميعهم يفعلون قبل أن يدمنوا شراباً لا طعم له ولا رائحة: (وهذا هو يحتسي الشاي مع القرفة، ربما يعيش أبهج ما في الماضي.. ربما!) ص17.

نجد أن حواس: (البصر ـــ السمع ـــ اللمس) لم تنقل في هذه القصة غير المظاهر السلبية، بينما حافظت حاسة الذوق على سلامتها، فهي الحاسة التي لم تفسدها الحياة الجديدة. كذلك الشاي ظل محافظاً

على نكهته، لهذا أصبح المشروب المحبب إلى من يريدون تذكر الزمن الجميل.

ويبدو أن الذوق حاسة صادقة لمعرفة الحياة واختبارها من خلال طعم الأيام، فكل شيء قابل للتذوق، وإن على سبيل المجاز والاستعارة. وهذا ما يؤكده الموقف التالي: (والحياة تمضي، تمضي بمرّها الكثير وحلوها القليل) ص19. فالحواس تنفتح على الحياة بمظاهرها التي تكتشفها الحواس كافة لصنع مشاهد على اختلاف فنّياتها لتشكيل قصة قصيرة تقوم الحواس فيها بدور أساسي هو عماد القص في جوانب عدة.

حواس تستعيد زمن الحب

يرتبط حضور المكان بذكريات الطفولة في أغلب قصص المجموعة، فالمكان هو المحرض الأساسي لإيقاظ الذاكرة التي تمتلك مخزوناً حسياً شديد الحساسية، وقابلاً لإعادة إنتاج الصور. ولا تقتصر تلك الحساسية على حاسة واحدة، بل تشترك الحواس جميعها في استرجاع عهد الطفولة الأنيس، النقيض للزمن الحاضر الذي لا ألفة فيه، لهذا حملت قصة (الزمن الموحش) هذا العنوان المباشر لتعبر عن حالة الوحشة التي يعيشها بطلها الذي لا يملك في خريف العمر إلا حفنة من الذكريات الجميلة التي يحاول التشبث بها عبر زيارته لأمكنة بذاتها: (دعاني إلى زيارته في بيته، فلبيت الدعوة مسروراً، لأنني وجدت فيه رائحة الأيام الحلوة الماضية.. وذكرياتها وحكاياتها التي لا تنسى.. ثم كان أن جلسنا معاً في حديقة بيته المتواضعة الأنيقة) ص27+28.

الشم: رائحة الأيام السالفة.

البصر: الحديقة الأنيقة.

في منزل الأستاذ ثمة أشياء أخرى تعيده إلى ذكريات الماضي غير رائحة البيت وشكل الحديقة، هي حاسة السمع التي تعيد إلى مخيلته صورة غير واضحة الملامح، إنها ابنة الأستاذ الجميلة بصورتها البصرية: (شعرها الأشقر شلال يحيط بهالة الوجه الخمري الناعم) ص29. وهي تحمل الاسم نفسه لفتاة عرفها في زمن الصبا. ونرجح أنها كانت بعمر ابنة صديق الطفولة؛ لهذا لم تثر في نفسه إلا الذكريات: (نظرت إلي ـ هذه المرة بعينين جريئتين ـ ثم غرد ثغرها الصغير برقة وعذوبة: رؤى) ص30.

البصر: النظرات المتبادلة ــ شعرها الأشقر ـ الوجه الخمري.

السمع: تغريد الثغر.

اللمس: الوجه الناعم (لمس ذو طابع بصري).

الذوق: عذوبة الثغر (تذوق ذو طابع بصري).

وبعد لقاء واحد اختفت (رؤى) من حياة صاحب الذكريات الحزينة الذي يخفي عينيه كي يلغي حاسة البصر لأنه يرفض رؤية الواقع الحزين: (أخفيت بيدي عيني الذاهلتين) ص31. فالرؤية هي الحاسة الأكثر حضوراً في تلقي الأحداث، لهذا يُعد ستر العينين محاولة لعدم الاعتراف بما يجري على أرض الواقع.

واختفاء الفتاة الجميلة يتكرر في عهدين، ونعلم في هذه القصة أن غياب شبيهة الحبيبة كان بسبب حادث سيارة أودى بحياتها، ولكن نجهل سبب اختفاء سميتها، فالبطل/ الراوي يفقد كل من يعجب بهن ويثرن اهتمامه دون معرفة الأسباب بالضرورة.

***

حتى في الزمن الماضي السعيد ليس هناك قصص حب حقيقة، وإن حملت القصة عنواناً يشير إلى الحب صراحة.

في (قصة حب) لا نعثر على غير فتاة جميلة في مقتبل العمر ــ تشبه الفتاتين في القصة السابقة ـــ تقوم بدور محدود، وبالسهولة والبساطة التي أعجب بها البطل يتخلى عنها، فنظرة واحدة تكفي لأن تصعقه من شدة العشق، وموقف واحد يكفي ليعود به وحيداً إلى عزلته: (نظري سقط عليها تماماً، كمن يلمس تياراً كهربائياً على حين غفلة، كنت أحس بالخدر يسري في كياني، فالصورة التي استوعبها قلبي، كانت أكبر وأروع وأجمل من كل الصور، حدث ذلك كلّه في مثل لمح البصر. وشعرت بعدئذ بأن الحياة يمكن أن تكون أحلى بكثير لو أنني رأيتها ثانية)ص35.

البصر: النظرة الخاطفة المؤثرة.

اللمس: التيار الكهربائي ـــ خدر الجسد.

بهذه الصور الحسية وصف البطل تأثير الفتاة عليه. أما وصفه لتلك الفتاة الصغيرة فكان مختصراً:

(ارتفع جفناها في هدوء، ورنت إليّ بعينين يتألّق فيهما الحنو، ثم عادت تبتسم ابتسامتها العابثة.. قالت في رقة:

ـ أنت خجول) ص43.

البصر: حركة الجفنين والعينين ـــ ابتسامة الفتاة.

السمع: الصوت الرقيق.

نجد حضور الأنثى محدوداً، وفي نطاق ضيق، فالبطل لم يكتشف المرأة بحواسه كلها، فثمة حاجز لا يمكن تجاوزه يفصله عنها، لهذا نجده يصف الحبيبة عن طريق حاسة البصر، ثم حاسة السمع، فهو لم يلمس يدها، أو يشم رائحة عطرها، أو يَذُقْ ريقها، وهذا يدل على أن البطل محروم من الاقتراب من الأنثى الشهية التي تثير الحواس جميعها، لهذا تقتصر علاقته معها على حاستين لا تشترطان الاقتراب، أو المشاركة والتفاعل مع الطرف الآخر.

والملفت للنظر أن الرجل الذي يتحدث عن تلك المغامرة البسيطة في عهد الصبا ليس بطل القصة، بل صديقه، وليس هناك مبرر فني ليجعل هذه القصة ــ دون سواها ــ مروية من قبل صديق البطل، إلا إذا افترضنا أن القاص يريد إبعاد نفسه عن شبهات القيام بمغامرات عاطفية ـ وإن كانت بريئة ـ أو أنه لا يريد أن تبدو قصصه كلها مجرد ذكريات شخصية، لاسيما أنها مروية جميعها بضمير المتكلم. ولكن القاص لم ينجح في ذلك، ففي قصة (الزمن الموحش) يشير بطلها/ وراويها إلى أنه أديب يكتب في الصحف والمجلات، دون الحاجة لذلك!.

اشتراك الحواس في رسم الشخصيات

يصلح عنوان قصة (الحب البريء) للقصتين السابقتين أيضاً، فكل علاقات الحب في المجموعة بريئة، فهي لا تتعدى الإعجاب من طرف واحد، وذكريات عن هذا الإعجاب الذي مر وانقضى في عهد الشباب.

على الرغم من أن المشاهد في هذه القصة تتعدد ما بين السوق والدكاكين، ونهر العاصي والنواعير ـ بالأسماء الحقيقية ــ فإن عنوانها أخذ من مقطع صغير، لأهميته وأثره في نفس البطل/ الراوي.

ببراءة أحب (الشيخ بشر) في مطلع شبابه فتاة كان يديم النظر إليها من بعيد، ولكن ثمة رؤيا ثَنَتْهُ عن ذلك، فساح في البلاد حافياً يتعبد ربه. ونستطيع الزعم أن: البطل/ الراوي، تماهى مع هذا الشيخ لاشعورياً، فكأن الحب ــ في القصص الثلاث ــ لا يخلو من خطيئة ما يجب التكفير عنها، لهذا يبدو محرضاً على الخجل في النفوس الكسيرة التي لم تعترف بطبيعته الجسدية الحسية، فلاذت بمرح الطفولة حيث لا معاناة ولا حرمان. لهذا طغى على سطح الذكريات الإسهاب في تصوير ملذات الطعام دون حرج، كتعويض عن لذة مفتقدة أخرى لا ينبغي التحدث عنها، وحنين إلى الطفولة التي لم تعرف بعد آثام الكبار وذنوبهم!.

حفلت هذه القصة بالشخصيات التي يتذكرها الراوي/ البطل، في صور حسية، ومادام لذكريات الطفولة الدور الأكبر في استعادة الأيام الماضية فمن البديهي أن تبرز صور الأم بصفات استثنائية، مع نفحة إيمانية ضافية تبدو في أكثر من صورة: (أبواب السماء مفتوحة للدعاء، أبواب السماء تستقبل الأمنيات التي لا بد أن تتحقق، الشجرة تنحني والأزهار تتفتح، وقبقاب أمي يرن فوق الدرج المفضي إلى السطح، تحدب على تنكات الفل المسنودة إلى الدرابزين، ترفع أصابعها الناعمة إلى شجرة الياسمين، تساقط الأزهار البيض فوق رأسها وعلى كتفيها، بين يديها يهدل الحمام، وتطير العصافير، ومن كفيها تلتقط بمناقيرها الدقيقة فتات الخبز وحبات البرغل) ص85+86.

البصر: انحناء الأشجار ــ شجرة الياسمين ـ درج السطح ـ تنكات الفل والدرابزين ـ الأزهار البيضاء ـ الطيور التي تحط على الكفين (إضافة إلى صور بصرية خيالية غير مرئية: أبواب السماء المفتوحة).

السمع: رنين القبقاب ـ هديل الحمام.

اللمس: الأصابع الناعمة.

والجدة ــ والدة الأم ــ كانت صورتها شبيهة بصورة الأم، وهي الشخصية الأكثر حضوراً من بين الشخصيات جميعها: (الجدة ترتب الأشياء بلمساتها الآسرة، يكتفي المرء بأن يسمع همسها الحنون، يكتفي بأن يصغي إلى كلماتها التي تقع في القلب)ص104.

البصر: الجدة وأشياؤها.

السمع: الهمس الحنون ــ الإصغاء إلى الكلمات.

اللمس: اللمسات الآسرة.

كما تحفل القصص بشخصيات كثيرة، يتفاوت حضورها، ومنها شخصية بائع السوس (عصمان السواس) المميز بلباسه الملون، وحركاته اللطيفة، وشرابه اللذيذ، فضلاً عن أنه من معالم السوق القديم الذي كان مرتعاً لسنوات الطفولة في الصغر، ومنهلاً للذكريات في الكبر: (بدا القنباز المقلّم بخطوط سوداء وصفراء زاهية ينضح بالعرق ورائحة السوس الخمير، والجذع مستقيم منتصب كرمح فوق الساقين المنتهيتين بنعلين أحمرين، لهما وطء مميز فوق بلاطات السوق، والكف الناحلة تداعب برشاقة طاستي النحاس، يميل الجذع إلى الأمام ليسمح للقربة الملأى أن تفضّ فاهاً، وتعطر الجو بدفق متناغم.. شلال صغير.. صنبور كالينبوع، يندفع كالقوس من فم القربة الجلدية إلى طاسة نحاسية، يعلو زبد ذهبي منفوش، وشراب السوس بارد، يطفئ عطش المحرور، ويثير في الظامئ هزّة المخمور) ص93.

البصر: خطوط القنباز السوداء والصفراء ـ النعلين الأحمرين.

الشم: رائحة العرق ـ رائحة السوس.

السمع: صوت وطء الحذاء على بلاطات الشارع.

الذوق: شراب السوس البارد.

ولم يكتف القاص بوصف بصري للشكل الخارجي لبائع السوس، بل وصفه وصفاً حسياً تشترك فيه باقي الحواس: اللمس ـ الصوت ـ الشم ـ الذوق. أي رُسِمَتْ بحواس أربع، دون حاسة اللمس ــ وهي غير ضرورية لدى التعامل مع بائع جوال ــ ولابد من الإشارة إلى أن السواس من الشخصيات التي تحضر في غير هذه القصة عبر صور بصرية حسية بصفته شخصية محببة ترتبط بالزمن القديم الأجمل لشخصيات القصص جميعها.

ولكن الغريب أن صورة الأم والجدة رُسِمَتَا بحواس ثلاث: البصر ــ الصوت ــ اللمس، وغابت حاستان: الرائحة ــ الذوق، وكان الأجدر ذكرهما، فرائحة الأم وصوتها يرتبطان بذاكرة الطفل منذ ولادته، ولا يغيب حضورهما في مرحلة الطفولة الأولى. ولكن يبدو أن الذاكرة لم تسعف: البطل/ الراوي لأن صورة الأم كانت في الذاكرة البعيدة، وهذا تبرير غير مقنع بوجود صور السواس!.

ويجب الإشارة هنا إلى المأكولات الشهية الطيبة التي كانت تطهوها الجدة، وبذلك تم ربط الجدة بحاسة التذوق الهامة والمؤثرة في حياة البطل منذ طفولته المبكرة. بينما لم نجد المتع الحسية نفسها متاحة بالطريقة نفسها في خريف العمر، وهذا ما يشترك فيه أبطال القصص جميعهم.

الذاكرة والحواس

يحافظ القاص على أسلوبه في عرض المشاهد المتتابعة، أكثر من عنايته بتشكيل قصة قصيرة ذات وحدة بنائية متماسكة تخلف ما يعرف بوحدة الأثر. وهذا ما يبدو جلياً في قصة (طيّارة من ورق) التي لا يرد فيها ذكر طيارة الورق إلا في ربعها الأخير، بينما احتلت المساحة الأكبر صوراً متنوعة لبعض المأكولات الشعبية المنتشرة في السوق القديم الذي يسير فيه

البطل/ الراوي، أو يستعيد صوراً عنه كما في قصص أخرى: (ورائحة الحمص المسلوق تستقبلك، يتحلّب ريقك وأنت ترى الصحون المدروزة، النحاسية البلورية والقيشانية، تصطفّ مدهونة بالزيت، صحون بالطحينة والليمون ـ لا يُنسى مذاقها، صحون تزدهي بالحّمص الناعم وقد رُسم بالعصفر فوقها خطوط متوازية ندهش لها، صحون تخرج من تحت كفّين ماهرتين مدرّبتين، يُهرع بها إلى البيوت القريبة أو إلى الدكاكين المجاورة تلك وجبة الصباح أو وجبة الظهيرة، حمّص بالزيت، حمّص بالطحينة، والبصل والبقدونس يزيّنان الصحون) ص116+117.

البصر: أشكال الصحون وما تحويه.

الذوق: المأكولات الطيبة.

اللمس: الحمص الناعم.

الشم: رائحة الحمص المسلوق.

اشتركت الحواس الأربع في رسم هذه الصورة الحسية، بداية من الأشكال التي تثير البصر، ثم الرائحة الزكية التي تحرض الإحساس بالجوع، وصولاً إلى التذوق حيث التمتع بالطعام، أما اللمس فيأتي عرضاً ــ رغم ذلك لم تُهْمَل هذه الحاسة ــ وفي نهاية المطاف تحضر حاسة السمع لتلعب الدور المكمل للحواس الأخرى، فالصوت ــ في مقطع آخر ــ ينبه الأولاد إلى نوع آخر من الطعام. وبذلك لم يغفل الكاتب أي حاسة من الحواس الخمس في هذه القصة التي تعددت صور مشاهدها التي بينت موقف الكاتب النفسي والأسلوبي في كتابة القصة القصيرة:

(وبين الفينة والفينة يعلو صوت بائع الكسبة الذي أنزل طبقه السحري الحافل بالحلبة المذوبة بالسكر الناعم:

ـ تعا تحلّى) ص119.

وبذلك وظف الأديب الحواس كلها لوصف الطعام الشهي الطازج الطيب الذي تبيعه الدكاكين في الساحة الصغيرة المحاذية للسوق القديم في الطريق إلى المدرسة الابتدائية، والبائع الجوال الذي يبيع الحلويات في مشهد مستقل. حتى انتقل لعرض الطائرات الورقية التي تُباع بـ(فرنك) ـ عملة تلك الأيام ـ فالقاص شغوف بتداعي الذاكرة التي تنهل من معين الأيام السالفة، فليس ثمة متع في خريف العمر غير استرجاع الذكريات.

هوامش:

1ــ عُرى الحب: صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2011.

2ـ نورثروب فراي (الخيال الأدبي) ترجمة: حنا عبود ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق 1995. ص57.

3ــ ولسن ثورنلي (كتابة القصة القصيرة) ترجمة: مانع حماد الجهني ـ النادي الأدبي الثقافي ـ جدة ط1/1992. ص20.

4ــ أمبرتو إيكو (سيميائياتالأنساق البصرية) ترجمة: محمد التهامي العماري ومحمد أودادا، مراجعة وتقديم: سعيد بنكراد ــ دار الحوار ـــ اللاذقية ط1/ 2008. ص130.

□□

دراسات..

الأدب الرقمي: سماته وجمالياته

أ.د. سمر الديوب

ملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة خصائص الأدب الرقمي، وأنواعه، وعلاقته بالعصر التكنولوجي، ويحاول أن يثير أسئلة تتعلق بلغة النص الرقمي موازنةً بلغة النص الورقي، وكيفية مقاربة النص الرقمي نقدياً، والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الرقمي، وأثر الحداثة في أدبية هذا النص. ويدرس جدلية الحضور والغياب في نص رقمي بهدف الوصول إلى رأي خاص بهذا الوافد الأدبي الجديد.

1- 1- مقدمة

تشهد الساحة الثقافية العربية في المدة الأخيرة حراكاً ثقافياً نوعياً يحاكي تجارب جديدة في الكتابة الأدبية، في محاولتها ملامسةَ تجارب الآخرين على الصعيد العالمي. وهو ما يسمى بالأدب الرقمي"[1]"، أو التفاعلي، أو الترابطي أو المتفرع. ويعني هذا الكلام أن ثمة عدم اتفاق – بعدُ – على مصطلح ثابت، ومحدد. فالأدب الترابطي ترجمة غير موفقة للأصل. والنص المترابط يحيل إلى نص آخر موازٍ له هو النص غير المترابط.

أما مصطلح الأدب التفاعلي فهو مأخوذ من الفعل تفاعل. وتدل الزيادة فيه على المشاركة. ولكن السؤال الملحّ: ما المقصود بالأدب التفاعلي؟ هل يعني أن المتلقي متفاعل مع النص، يختار ما يبدأ بقراءته منه، ويمكنه الانتقال بطريقة غير متسلسلة بين أرجائه؟ أو المقصود بالتفاعل مشاركة الحواس المختلفة في تلقي النص؟ وفي كلا المعنيين لا جديد على الأدب العربي –

على وفق هذا المصطلح ـ لأن العرب أولت أهمية كبرى للمتلقي الذي كان يقوم بوظيفة الناقد في الشعر العربي القديم حين كان ينتقد المعنى، وقد يحذف، وقد يزيد.

وأما ما يتعلق بالمعنى الثاني فقد أدرك العرب منذ العصر الجاهلي أن الحواس أدوات الشعور. فهي مدخل من أجل تحقيق متعة التلقي أياً كان الجنس الأدبي؛ لذا نجد أن أفضل ترجمة للمصطلح هي الأدب الرقمي؛ لأنه يحمل معنى الجِدّة في طريقة عرض هذا الأدب من خلال النظام الرقمي الثنائي الذي يقوم عليه الحاسوب. فتتحقق سمة التفاعلية بوصفها أمراً مستحدثاً، طارئاً على النص في طريقة تلقي هذا النص من خلال تعامله مع التكنولوجيا. ويمكن بذلك أن نوجد تعريفاً للأدب الرقمي بأنه أدب فنّ النص، يماثل وظيفة المنطوق لدرجة تجعل وجوده في بعض الأحيان أساسياً أكثر من دلالته. وتوظيفُ أداة جديدة للتواصل يعني بالضرورة خلق أصناف فنية جديدة. وليس الحاسوب أداة فحسب. إن له أداة إنتاج، وفضاء إنتاج، وعلاقات إنتاجية؛ ذلك لأنه يتيح استثمار اللغة، والصورة، والصوت، والحركة. فثلاثية المرسل، والرسالة، والمتلقي أصبحت المرسل"الأديب"، والحاسوب، والرسالة" النص الرقمي".

ويشير د. عبد الله الغذامي"[2]" إلى أن النص المتفرع خاصية أسلوبية جديدة ربما كان لها شواهد قديمة في الشروحات على المتون والحواشي المتفرعة.. وقد تعددت صور هذه التفريعات حتى رأينا كتاباً طريفاً لإسماعيل بن أبي بكر المقري عنوانه الشرف الوافي في علم الفقه والتاريخ والنحو والعروض والقوافي يقرأ السطر الأول أفقياً فيتكون أحد هذه العلوم ثم تقرأ الأسطر عمودياً فيتكون علم آخر، ثم تقرأ الحاشية فيتكون علم ثالث. وهو أمر يثبت أن الحداثة لا تكون منبتة عن الجذور.

وقد عرّف حسام الخطيب"[3]" النص المتفرع بأنه يمكّن من التفرع في أي موضوع داخله إلى موضوع سابق أو لاحق، ويسمح للقارئ بمهر النص بملاحظاته واستخلاصاته، وأن يقوم بفهرسة النص وفقاً لهواه.

لكن أين النص في الأدب الرقمي؟ الآلة هي التي تتولى المهمة، والتصويرُ الآلي غير كافٍ. فيجب إدراجُ الإنساني في العمل الأدبي الرقمي. فلا يعيش الأدب في حال ثبات في نظامه وبنائه، وتتغير لغته تبعاً لتغير وسائطه. والأدب الرقمي هو التعبير الرقمي عن تطور النص الأدبي. وقد تطور الأدب الرقمي في التجربة الغربية تبعاً لتطور وسائطه التي تساعد على الانخراط فيه بسرعة. أما ثقافة الوسائط التكنولوجية التي يعتمدها الأدب الرقمي في إنتاجه وتحققه فلم تتشربها الذهنية العربية بعد بوصفها ثقافة إنتاج لا ثقافة استهلاك فقط.

والأدب الرقمي الذي سبق تعريفه بأنه التعبير الرقمي عن تطور النص الأدبي أمر محقق في التجربة الغربية بسبب تطور وسائطه التي تساعد على الانخراط فيه بسرعة. أما ما يغلب على الذهنية العربية فهو ثقافة الاستهلاك، لا ثقافة الإنتاج. وضعف تجربة الأدب الرقمي في التجربة العربية يظهر علاقتنا بوصفنا مجتمعاً عربياً بالتكنولوجيا التي أصبحت المحرك الجوهري للزمن الراهن. ولا يمكن ضمان الانخراط في هذا الزمن إلا بضمان استثمار وسائط الزمن التكنولوجي.

والأعمال الأدبية الرقمية ناشئةٌ، غير مستقرة. وليس هنالك وفرة في النصوص الرقمية يمكن دراستها شأن الرواية العادية، أو القصيدة العمودية اللتين تسعفان الباحث في مقاربة تعريف دقيق لهما.

ويمكن أن نتكلم ونحن في صدد حديثنا عن الأدب الرقمي عن تجربة الناقد والكاتب الأردني محمد سناجلة الذي يعدّ رائداً في هذا المجال بخوضه غمار التجربة الرقمية في وقت مبكر. قدم سناجلة"4" نماذج متميزة من خلال رواياته"شات" و"صقيع" و"ظلال الواحد". حتى يمكن أن نعدّه مؤسس الأدب الرقمي، أو التفاعلي في الوطن العربي.

أما ظهور هذا النوع الأدبي في الغرب فيعود إلى رواية ميشيل جويس "الظهيرة" عام 1986 ثم توالت الروايات التفاعلية في الأدب الغربي كما هي الحال في تجارب بوبي رابيد في الرواية التفاعلية، وروبرت كاندل في الشعر التفاعلي.

الأدب الرقمي حالة تطورية لمسار الأدب. وعلاقته بالوسيط التكنولوجي تغير مادته اللغوية. فإذا كانت المادة المعجمية هي الأساس في تجربة النص الأدبي فإن موقعها في النص الرقمي يتغير، وتصبح اللغة المعلوماتية ذات وجود جوهري في إنجاز النص الرقمي؛ إذ تتمثل الاختلافات بدءاً بشاشة الكمبيوتر إلى البرامج المعلوماتية إلى مكونات الإنتاج التي تثير أسئلة؛ لأن الشكل الأدبي يتغير تبعاً لطبيعة المادة الجديدة. فلغة المعلوماتية تنجز مساحة مفتوحة للنص يمتلك القارئ فيها سلطة تدبير النص من خلال خياراته في تشغيل الروابط أو تركها، أو التعامل مع بعضها فقط.

ولا توجد قراءة منتهية في النص الرقمي بل مختارة حسب مزاج القارئ، وقدرته على السفر بين الروابط. فالمتلقي "محكوم بمواصفات عصره... لها تأثير في الموضوع الجمالي المتحقق بواسطة التلقي والذي يهدف إلى التفاعل مع العمل الأدبي""5"

1- 2- أنواع النص المترابط/التفاعلي/ الرقمي"6"

يتفنن المبرمجون في ابتكار أساليب مختلفة من الترابط النصي. من أهمها:

1- 2- 1- التوريق: هو نظام يوازي نظام التوريق؛ أي قلب الصفحات في الكتاب المطبوع. ولا يتم الانتقال في الصفحة الإلكترونية إلا من خلال النقر على أسفل الصفحة، أو النقر على مثلثين متقابلين يشير أحدهما إلى الصفحة السابقة، والآخر إلى الصفحة التالية.

1- 2- 2- الشجري: يمكن أن تقدم المعلومات في نوع النص المترابط الشجري، فينظم على مستويات تأخذ بعداً تراتبياً يبدأ من الأصل، وينتشر نحو الفروع، فينتقل القارئ في تراتبية المادة على وفق المسار الذي رسمه له المؤلف، وذلك بالتحول من مسار أعلى إلى أدنى، أو خلاف ذلك إذا لم يشأ القارئ أن يراعي ترتيب المواد.

1- 2- 3- النجمي: يأخذ هذا النواع صورة نجم يقع في محور الدائرة، وتدور في فلكه نجوم أخر. ويكون عادة في النص المترابط ذي البعد القائم على تحديد دلالات الكلمات، أو المفاهيم. فيتم النظر في مجموعة من المفاهيم في ضوء مفهوم جامع ينظمها كلها، فيغدو المفهوم المركزي بمنزلة عقدة مركزية مرتبطة بعقد فرعية.

1- 2- 4- التوليفي: يتضمن هذا النوع عدداً محدوداً من العقد، ومجموع المسارات الممكنة التي يتكون منها، فتشكل تخطيطاً محدوداً قابلاً لأن يحسب رياضياً، ويقدم بنية معمارية مركبة لا تخضع لأي نظام خطيّ قابل لأن تتبع مساراته.

ويتيح هذا التوليف المتعدد مجموعة من الروابط التي توفر إمكانيات متعددة للاختيار والانتقال. ويقدم هذا النوع التوليفي احتمالات أكبر للتفاعل بالقياس إلى الأنواع السابقة؛ لأن على المستعمل أن يختار بنفسه الاتجاه الذي يسير فيه بين اتجاهات متعددة.

1- 2- 5- النوع الجدلي: وهو نوع فيه مزيج من التوليفي والشبكي، يتيح للقارئ اختيار الخانة التي سينتقل من خلال النقر على عنوانها، فتتفتح له عقدة ينتقل منها إلى العقد بين النصوص وهكذا. لكن جدول الخانات يظل نقطة الانطلاق، والرجوع؛ لكي لا يضيع وسط متاهات النص.

1- 2- 5- **النوع الترابطي والشبكي:** ينهض هذا النوع أكثر من غيره على أساس متطور من العلاقات الموسعة بين مختلف عناصره، ومكوناته. وما على مستعمل الجهاز سوى اختيار العلاقات التي يريد إقامتها بين العقد المختلفة، والروابط النهائية بين مختلف المواد بحسب قصده. هذا النوع أكثر تفاعلية، وديناميةً، وتشعباً. وقد أطلق عليه النص المترابط، أو الشبكي؛ لأنه أشبه بالشبكة.

ويشرح المؤلف طريقتين للانتقال بين النص المترابط " أي بين العقد والروابط". الأولى: التجوال بين العقد من

دون غايات مضبوطة، أو هدف لغير التجوال لتمضية الوقت، وإشباع الفضول عبر التحرك داخل عقد النص المترابط. والثانية: هي الإبحار من عقدة إلى أخرى بوساطة الروابط لغاية محددة؛ أي البحث عن أشياء بعينها.

2- أنواع الأدب الرقمي

2- 1- النص الشعري التفاعلي

وهو مصطلح غير قار، يستثمر الشاعر جماليات النص التفاعلي المتنوعة كتابياً، وصوتياً، وصورياً. ويتمثل جدوى الفضاء الشبكي في أن الوسائط المتفاعلة تختزل كل الكتب الشعرية التي رحل الشعر عبرها من الشفاهية إلى الكتابية، وما صاحبَ كل مرحلة من إمكانيات. فثمة تداخل بين الشفاهي، والكتابي، والصوتي، والصوري، والموسيقي. والنقدُ الشعري مضطر إلى تحديد تصوراته الجديدة للشعر، ومراجعة حساباته النقدية فيما يتعلق بالأدوات التي يستخدمها مع الشعر المكتوب على فضاء ورقي؛ لأن ما يثيره النص الإلكتروني الشعري من أسئلة سيختلف عن تلك الأسئلة التي واجهها نقاد الشعر في مرحلتيه الشفاهية، والكتابية.

وقد كان للشعرية العراقية السبق في قصيدة النثر عن طريق السياب والملائكة، وفي مجال القصيدة الرقمية كان لها الريادة من خلال مجموعة الشاعر مشتاق عباس، فينقلنا من قصيدة إلى قصيدة بالماوس، ومن غير الممكن مطالعة القصائد من دون الحاسوب والشبكة العنكبوتية، فالنص الرقمي يفقد الكثير من عناصر التأثير لو نقل على الورق. فالكتابة الرقمية برمجة، لا نص مكتوب."[7]

2- 2- الرواية الرقمية

ذهب كثير من النقاد إلى أن الرواية مرت بمراحل تبدأ بالبدايات إلى الحرب العالمية الثانية، ثم انتقلت من السرد إلى الشعر إلى النص، ومن الشفوي إلى الكتابي. وتميزت الرواية بأنها تقوم على القصة محكمة البناء، لها بداية ونهاية، وبعد خطي. ثم كانت مرحلة مرور الرواية إلى اللارواية في الخمسينيات، والستينيات حين انتقلنا من التجربة إلى التجريب. ثم الميتارواية، وهي الوعي من داخل الرواية. والمرحلة الأخيرة هي الخاصة بالرواية الرقمية التي بدأت مع مايكل جويس الذي سجّل تاريخاً لهذا النوع الجديد.

2- 2- 1- الرواية المرسلة بالبريد الإلكتروني:

المثال المشهور عن هذه الرواية روايةُ "بنات الرياض" للكاتبة السعودية رجاء عبد الله الصانع. فقد استخدمت المجموعات البريدية كالياهو، والهوتميل في إرسال روايتها فصلاً فصلاً لكل من يمكن أن ترسلها إليه. وفي مقام الحديث عن هذه الرواية نجد أننا أمام

رواية تقليدية ورقية غير أنها تستعمل الوسيط الإلكتروني وسيلة للنشر. ويمكن أن نتكلم بحياء على أثر الوسيط في بناء الرواية، ولغتها. كالتفاعل المباشر بين المتلقي، والمؤلف؛ إذ تصرح رجاء الصانع أنها استلمت انتقادات كثيرة يومياً عبر البريد الإلكتروني، وتعليقات القراء على النصوص، وإعادة إرسالها إلى آخرين من داخل الموقع، أو المنتدى.

2- 2- 2- الرواية الرقمية

يمكن أن نتكلم في هذا المقام على تجربة الكاتب والناقد الأردني محمد سناجلة الرقمية "ظلال الواحد"، و"شات"، و"صقيع". فقد وظف تقنيات الإنترنت، وروابطه في الإبداع الروائي. فكان أول أديب عربي يعمل في مجالي الإبداع، والتنظير في الأدب الرقمي. يرى سناجلة أن الكلمة لن تكون سوى جزء من كل. ويجب أن تكتب الكلمة بالصورة، والصوت، والمشهد السينمائي، والحركة. وهذه الكلمات نفسها يجب أن ترسم مشاهد ذهنية، ومادية متحركة. فالكلمة يجب أن تعود إلى أصلها في أن ترسم، وتصور بما أن الرواية أحداث تحدث في زمان ضمن مكان. وقد تكون الأحداث مادية ملموسة، أو ذهنية متخيلة، وعلى الكلمات أن تظهر هذه الأحداث بشقّيها. يجب إذن أن تكون الجمل قصيرة، والكلمات قصيرة عددِ الحروف. فلم يعد كافياً أن يمسك الروائي بقلمه ليخطّ على الورق؛ لأن الكلمة لم تعد الأداة الوحيدة؛ إذ يجب عليه أن يلمّ ببرامج الحاسوب، وفن الرسوم المتحركة، والإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو، والمسرح.

2- 2- 3- الرواية كليب

تحتوي هذه الرواية على عبارات مفتاحية معينة، بنقرة عليها نستغني عن صفحات كاملة مكتوبة في الوصف بالمشاهد، واللقطات الحية التي تثري العمل الأدبي، وتجعله أقرب إلى السينما بشموليتها. فإن رغب الروائي في التحدث عن قرار تأميم قناة السويس يمكن أن ينشط عبارة قرار تأميم قناة السويس. وبالضغط على هذه العبارة يحال مباشرة إلى لقطة فيديو لجمال عبد الناصر، وهو يخطب في شعب الإسكندرية يوم 26 يوليو عام 1956 في ميدان المنشية.

2- 2- 4- الرواية الجماعية أو المشتركة

وهي رواية الويكي، وقد أطلق عليها الناقد سعيد يقطين الرواية الجماعية. تستفيد هذه الرواية من خاصية الويكي "وهو نوع من مواقع الويب التي يتم تحريرها جماعياً" ويأتي الكاتب بالفكرة في هذه الرواية، ويضعها على موقع للرواية على الشبكة، ويُعلم الآخرين بوجود بذرة نص رواية. فتأتيه الإسهامات من جمل، وأحداث، ولقطات فيديو، وموسيقى،

ومؤثرات، ومشاهد، وخلفيات تاريخية للشخصيات، والأماكن، وتتحول البذرة إلى شجرة لها سوق، وأوراق، وفروع.

3- مفهوم النص وخصوصية اللغة في الأدب الرقمي

يعني النص حسب تعريف النص الأدبي الورقي المساحة الظاهرة لعمل أدبي التي تتكون من نسيج الكلمات. وقد سبق رولان بارت إلى تعريف النص المتشكل من نسيج لغوي يمثل المتن الأدبي. فالنص ذو طبيعة لغوية، وحدته الأساس الكلمة. لكن النص الرقمي لا يندرج ضمن التعريف البارتي السابق. والنص اللغوي الذي ينتجه الأدب الرقمي لا يتعلق بالنص فقط. إنه يتبأر حول العلاقة التي ينظمها القارئ بلغته، علاقة المستعمِل سواء أكان قارئاً أم كاتباً، وعلى قدرة فعل اللغة بفضل البرنامج. فالأدب الرقمي يتمحور حول جهاز، وتأخذ اللغة مكانتها المركزية في المنطوق الواضح غير أن بناء الصورة وغرضها يقومان على الكلمات التي تحدد أجزاء هذه الصورة. لكن النص الرقمي ليس حاملاً للدلالة، إنه يقتسم تدبير المعنى مع عناصر الجهاز؛ لذا يمكن النظر إليه على أنه فن النص وبدقة أكثر فن العلاقة باللغة. فلا يوجد النص الرقمي بوصفه فكرة ذهنية مجردة، بل بوصفه تجسيداً لهذه الفكرة في شكل جديد قوامه الصورة المأخوذة من عالم الحواس.

ينتج النثر بوساطة اللغة، ويثير الشعر سؤال مكانة اللغة في إنتاج المعنى. لكن في النص الرقمي عناصر غير لغوية؛ إذ تغدو اللغة عنصراً من جملة عناصر. كما أن النشاط اللغوي في الأدب الرقمي لا يركز على العلاقة بالنص، ويمكن أن يتبأر حول العلاقة التي ينظمها القارئ بلغته؛ لذا وصلنا إلى نتيجة أن الأدب الرقمي يمثل فن العلاقة باللغة، وبهذا المعنى كل أدب رقمي بما فيه الخيالي يمكن أن يعد حالة شعرية خاصة.

واللغة هي العنصر الملفوظ الذي يظهر على الشاشة وعبر وسائل الصوت. فيجب أن يتعرف الجهاز إلى اللغة التي وضع النص بها. وبما أن التصور الآلي غير كاف وجب إدراج الإنساني في العمل الأدبي الرقمي، فتغدو اللغة ذات وظيفة مزدوجة: إنها طبيعية ومعلوماتية. فالوسيط المعلوماتي أساسي، والشيفرات المعلوماتية هي التي تصنع النص.

اللغة صورة العصر وحركيته إضافة إلى لغة متوارثة. فثمة جدل — على سبيل المثال — أثارته القصيدة الرقمية للشاعر د. مشتاق عباس "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" سبب هذا الجدل صدمة الوسيلة الجديدة غير المألوفة في قراءة النص الشعري."[8]

ويمثل الأدب الرقمي مرحلة ما بعد العولمة، مرحلة ثورة الاتصالات التي بلغت أوجها في شبكة الانترنت. فمن إفرازات

العولمة النقد الثقافي، والنص الرقمي، والعالم الافتراضي. وهي مجالات مستحدثة تفرض واقعها، وذاتها على مثقفي عصرها؛ لإيجاد أنجع الأسئلة اللازمة لحل مشكلاتها المعقدة. فكل فعل إنساني صادر عن معرفة ما. وقد رافقت العولمةَ ثورةٌ معلوماتية هائلة، وتقدم تكنولوجي مذهل في مجالات الحياة. والأدب الرقمي موجود، ويتطور ولا بد له من وسائل نقدية خاصة به.

ولا يغادر الأدب الرقمي الحاسوب إنتاجاً، وقراءة، ونشراً. والحاسوب ليس مجرد وسيط للنشر. إنه يتجاوز ذلك إلى إلحاق تعديلات جوهرية على النص، فيتحول إلى غير ما سيكون عليه لو صدر عبر الوسيط الورقي. والسؤال البدهي هل سيحل الأدب الرقمي محل الأدب الورقي؟ أو أننا على عتبة مرحلة سيختفي فيها الأدب نفسه؟ فالرقمية تجلٍّ لقطيعة مع الأدب السابق، وهي آخر مرحلة من مراحل تطور الأدب التي يمكن أن نمثلها بالشكل التالي:

أدب شفهي← أدب ورقي← أدب رقمي

ويحتاج الأدب الرقمي إلى معرفة تقنية تهم الباث والمتلقي على حد سواء، وهو أمر يمكن أن نطلق عليه مصطلح الهندسة الثقافية؛ لذا يجب دعوة المؤسسات الثقافية إلى إيلاء الثقافة الرقمية الشأن الذي تستحقه، ودعوة وسائل الإعلام إلى تكثيف العناية بالثقافة الرقمية، ودعوة الجامعات إلى إدراجها في مناهجها الدراسية.

الأدب الرقمي تجلٍّ أدبي غير مألوف للمتلقي؛ لذا يمثل التعامل معه في غياب شروط معرفية نقدية واعية إخلالاً بمنطق تلقيه، ورفضاً له. ولا بد أن تدخل الجامعات العربية مجال هذا الأدب؛ لتكون أرضية خصبة للتحفيز أكثر على التفاعل مع هذه التجربة.

وإذا كانت اللغة المعجمية هي الأساس في تجربة النص الأدبي فإن موقعها يتغير في النص الرقمي، وتصبح اللغة المعلوماتية ذات وجود جوهري. فهي إنجاز النص الرقمي. تتغير الوسائط فيتغير البناء، ويؤسس لشكل أدبي مغاير تبعاً لطبيعة اللغة الجديدة التي تأتي بلغة المعلوماتية، وتنجز مساحة مفتوحة للنص يتحرر معها القارئ من التعاقد المألوف في الكتاب الورقي من جهة بداية الكتاب ونهايته. فتتلاشى الحكاية، ويصبح للقارئ الوظيفة الأهم في إعادة بناء الحكاية من جديد؛ لذا يمكن القول إن الأدب الرقمي حالة تطورية للأدب في صيغته التكنولوجية، واستجابة لأسئلة الإنسان في هذا الزمن. فرواية شات ـ على سبيل المثال ـ رواية رقمية عربية تُظهر تحولات النص الروائي في بعده الرقمي"[9]

والأدب الرقمي ليس بديلاً من الأدب الورقي. فهو أدب أفرزه العصر، وله خصوصيته. فالكتابة الرقمية

استجابة لدخول البشرية في مرحلة العصر الرقمي.

الصورة إذن هي الأصل في الكتابة الرقمية لا الكلمة. لكن التجريد هو الأصل لا الصورة، والفكرة تسبق الصورة. والتمثيل يستدعي اختفاء الشيء لكي يتم تمثله وتصوره؛ لذا يعد التمثيل أغنى من الشيء في حد ذاته. وللكلمة قدرة كبيرة على الاختزال، تفتح أمام المتلقي قدرة على الخيال. بينما الأدب الرقمي يستعمل مؤثرات تحد من هذه القدرة، وتوجد قارئاً سلبياً، فهو مجبر على استعمال البرامج التي استعملها الكاتب الرقمي.

تدمر الصورة الرقمية العلاقة بين الواقع والخيال، وهنا نجد أننا أمام تساؤل مهم: هل العولمة قيمة مضافة للأدب، أو تهديد للكتابة. لدينا ثلاث كلمات مفتاحية "الإنترنت، العولمة، المثقف العربي" تؤدي إلى الكلام على أسئلة الأدب الرقمي. فإلى أي حد استطاع المثقف العربي أن يستفيد من الثورة التكنولوجية التي شهدها العالم؟ وإلى أي مدى كان الإنترنت البديل الجيد من الكتاب الورقي؟ ماذا ألغت الرقمية؟ وبأي فتح جاءت العولمة؟

استطاعت وسائل الاتصال الحديثة أن تقتحم تفاصيل حياتنا اليومية، ويجب أن ننخرط في الثورة العلمية الحديثة بهدف الانتقال من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج، وعقلنة هذا الاستهلاك بما يخدم هوية ثقافتنا المحلية والوطنية والقومية بشكل يمكّننا من إقامة جسور تواصل بين الثقافات الكونية، يضمن حق التنوع الثقافي، ويعترف بأحقية الوجود.

اللغة في الرواية الورقية عاجزة عن الاستجابة لحاجات نظيرتها الجديدة التي تتحدد بعدة بسمات متعددة منها: تجاوز اللغة المكتوبة إلى مكونات أخرى: صورة، صوت، مشهد سينمائي، حركة.. ويجب أن تكون هذه اللغة سريعة، فلا تتجاوز المفردة فيها أربعة أحرف، أو خمسة أحرف، وعدد صفحات الرواية لا يتجاوز مئة صفحة، والجمل من ثلاث إلى أربع كلمات على الأكثر. وعلى الروائي تجاوز مجرد معرفة الكتابة إلى الإلمام بهذا القدر أو ذاك من مجموعة من البرامج والحاسوب."[10]

يغيب إذن مفهوم أدبية اللغة لأن الأدب فن تعبيري أداته الكلمة. لكن الأدب الرقمي لم يعد أدباً فقط بل أصبح فن صناعة النص، وفن لغته.

4- أسئلة النص الأدبي الرقمي وما بعد الحداثة

تطالعنا جملة من التساؤلات ونحن نتحدث عن الأدب الرقمي: منها ما يتعلق بالإبداع، ومنها ما يتعلق بالمبدع، والمتلقي. فمَن مؤلف الأدب الرقمي؟ ولماذا هو مؤلّف؟ ومن متلقي هذا النوع الأدبي الجديد؟ من القارئ الرقمي؟ ومن

الناقد الرقمي؟ وما جنس هذا الوافد الجديد؟

مما لا شك فيه أن كل ممارسة أدبية جديدة للفكر والإبداع تثير تساؤلات حول شرعيتها وقدرتها على خلق مساحة أوسع؛ لتفجير طاقات التفكير، والإبداع. وهي نظرة لها بعد فلسفي. فكل انتقال حضاري بمنزلة انتقال في أسئلة الواقع، وفي وسائل التفكير في الواقع.

وإذا كان الأدب الرقمي هو التجلي الثقافي الأهم للعصر الرقمي فأين مكانة العقل العربي في هذا العصر؟ وما قدرة الثقافة العربية وممثليها على الدخول إلى هذا العصر؟ فأغلب جهودنا تنظيرية، لا تطبيقية باستثناء تجربة سناجلة.

هل العرب في المشهد الثقافي الجديد يعيشون الحداثة تنظيراً، وسعياً إلى الفهم؟ ولماذا يعرض عنه الكثير من الباحثين؟ تناولُ هذا الإنتاج الجديد بالتحليل والمساءلة مطلب حضاري بامتياز. فمن واجب النقاد قراءة العمل الأدبي بأدوات المرحلة، ووضع بعض المفاهيم الخاصة بالأدب الرقمي في سياقيها النقدي والأدبي، والوقوف عند الأسئلة الجديدة التي يثيرها هذا الأدب على مستوى النص، وأدبيته، والنقد الأدبي نظرياً وتحليلياً بتحليل السرد التخييلي الرقمي. ومن أبرز الأسئلة التي تثار: ما مدى أدبية هذا الأدب؟ هل هو تجربة جديدة؟ أو أنه لا يتعدى حدود التجريب، والإفادة المرحلية من إمكانيات الحاسوب؟ هل يعلن قطيعته مع ما سبقه من فنون أدبية من جهة كونه يتعامل مع أدوات شديدة الخصوصية؟ وهل تعني ولادة هذا النوع أن هنالك شباباً للجنس الأدبي، ونضجاً، وشيخوخة؟ هل هو انعكاس من انعكاسات العولمة، وأسلوب استعرناه من الغرب؟ وإذا كنا نتحدث عن كاتب، أو منتج، أو مؤلف للنص فهل سنتحدث هنا عن صانع النص؟ والسؤال الأهم: ما مستقبل الأدب الرقمي في ظل شبه أمية حاسوبية. فإذا كانت الرواية موجهة إلى الخاصة، وللنخبة المثقفة فهل يعني ذلك أن الأدب الرقمي سيكون موجهاً لنخبة النخبة؟!

لا تزال التجربة العربية بطيئة الخطا من جهة إنتاج الإبداع الرقمي بسبب موقع التكنولوجيا في الحياة العامة، والعلمية في المجتمعات العربية. ويمكن أن ننظر نظرة احترام، وتقدير إلى هذا الإنتاج الضئيل؛ إذ يتمتع بالريادة في الزمن العربي الحالي.

يعيش الأدب الرقمي العربي حالاً من التجاذب بين النكران، والرضا. ويمكن أن نقرأ من خلال هذه الثنائية صراعَ الوعي الثقافي العربي الذي يعيش مرحلة انتقال من مستوى إلى آخر. فالتفكير في الإبداع الرقمي تفكير في مستوى من مستويات الحداثة. ولهذه التجربة أهمية، وخطورة في آن.

وأما فيما يتعلق بإشكالية تجنيس هذا العمل الأدبي فانفتاح التجربة على تعددية التأشيرات الأجناسية هو من صميم نوعية التجربة. والجديد في هذه التجربة دخولُ تعبير التأليف الذي يعد تعبيراً أساسياً في الأدب الرقمي إلى حد الحديث عن منتج النص الرقمي.

لا يقتصر النظر إلى النص الرقمي بوصفه نصاً تخيلياً رقمياً منتهياً بنائياً من رؤية المؤلف، بل لأنه نص يعيش حال تكوّن، وتشكيل مع تنشيط تفاعل القارئ باستمرار.

والمشكلة القائمة أن أغلبية النقاد أوفياء للإبداع الورقي، وليس لديهم الكفاءة لمواكبة عملية نقد التجارب الأدبية وليدةِ الوسائط التكنولوجية. فهذه المتغيرات في النص الرقمي تحتم على الناقد تجديد أدواتها، وربما تغييرها. ويمكن القول إن ثمة حاجة إلى معجم للنقد الأدبي الإلكتروني يختلف عما ألفناه من نقد للرواية الورقية.

ويجب على الناقد الرقمي أن يبحث في التعالقات الممكنة بين المكونات المتنوعة للنص الرقمي، وفي التوازنات الممكنة التي تؤدي إلى انسجام النص الرقمي حتى لا يتحول إلى فيلم قصير مثلاً، أو يصبح مجرد تقنيات خالية من أي أدبية، فيخلو من القيم الفنية، والشعرية، والجمالية. وبذلك نجد أننا يجب أن نطالب النص الرقمي بالمحافظة على جوهر النص الأدبي.

دعا النقاد المهتمون بالأدب الرقمي أمثال سعيد يقطين، ومحمد معتصم إلى تجديد الوعي بالنص، والإبداع، والنقد، والإسهام في تشكيل وعي نقدي جديد يتسلح بالعلوم اللغوية والبلاغية، وينفتح على مجالات تتصل بالصورة، والتشكيل والموسيقى، وعلوم تتصل بالإنسانيات، والمعرفيات، والذكاء الاصطناعي، والرقميات، والإعلام، والتواصل.

فهل يمكن أن نقرأ قصائد الشنفرى، وعنترة، والمتنبي، وأبي فراس بطريقة تفاعلية جديدة؟ وهل جميع الأجناس الأدبية صالحة للرقمنة؟

لا تكمن المشكلة في النوع الأدبي بل في الفاعل، والمبدع، وفي درجة وعيه بالعملية الإبداعية. واستعمال التقنيات الحديثة لا يخلق في النهاية أدباً: شعراً، وقصة، ورواية بل يساعد بالورقي على الإلكتروني، ومنه إلى الرقمي.

5- جماليات الرواية الرقمية: جدلية الحضور والغياب

يرى سناجلة أن العصر الرقمي يخلق كاتبه، وقارئه، وناقده؛ لأننا أمام عصر جديد، وعالم جديد مختلف عن العصر الورقي والثقافة الورقية."[11]

وقد أُطلق موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب، وهو الأول من نوعه في الثقافة العربية، يركز على نصوص إبداعية رقمية عربية بنسقها الإيجابي، ونشرها رقمياً على أوسع نطاق؛ لخلق

تيار إبداعي رقمي في الأدب العربي يهدف إلى نشر الوعي الرقمي بوساطة الكتاب والمثقفين العرب، ويهدف هذا الاتحاد في مرحلة تالية إلى تشجيع الكتاب العرب على الدخول في خضم الكتابة الرقمية، وليحدث تغييراً في مدى استجابة الكاتب العربي للفتوحات الرقمية اليومية.

وقد أسست الرواية الرقمية أسسَ سرديةٍ جديدة مبنية على جدلية الحضور والغياب حين لجأت إلى التلميح بدلاً من التصريح، وحين جعلت القارئ مشاركاً في العملية الإبداعية؛ لتحقيق التفاعل النصيّ. فتقوم الرواية الرقمية على التكثيف، والجمل القصيرة، قليلة عدد الكلمات، التي تأخذ شكلاً مختزلاً له خصوصية داخل النص الكلي.

وتحتاج الرواية الرقمية إلى متلقٍّ متفاعل معها؛ ليكشف ما حضر وراء الغياب، كما أن الموسيقى التصويرية، والمشاهد المتحركة تحتاج إلى فك شيفراتها السيميائية؛ لذا يُعدّ الغياب استراتيجية نصّية في مشروع الكتابة الرقمية، له منطقه الخاص. فيدعو المبدع المتلقي للمشاركة في إنتاج المعنى.

الرواية الرقمية رواية تنأى عن الاستطراد، وتعتمد اللغة الانتقائية. وفي الانتقاء والتكثيف انزياح باتجاه الشعرية، فتجعل المتلقي "المستعمِل" راغباً في الإبحار في العنوانات الفرعية والروابط القابلة للتنشيط، ومنها يعبر إلى العقد السردية، فتخفي كلُّ عتبة نصية وراءها نصاً آخر؛ لأن للعتبة النصية طابعاً شعرياً اختزالياً.

ويختفي في الأدب الرقمي مفهوم الكاتب؛ ليحل بدلاً منه مفهوم صانع النص، كما يختفي مفهوم القارئ؛ ليحل بدلاً منه مفهوم المستعمِل؛ ذلك أن الرواية الرقمية تكسر الطريقة المعهودة في تقديم الخطاب الروائي الورقي، فلم يعد الروائي يخط صفحات في الوصف، والاستطراد. إنه يجمع العقد والمشاهد، وينظمها، وبنقرة صغيرة يمكن أن يطلع المستعمِل على ما يمكن أن يغطي صفحات في الرواية الورقية.

ومن علاقات الحضور والغياب تظهر جماليات الرواية الرقمية. فالحضور والغياب ثنائية ضدية، بمعنى أنهما متوازيان، لا يلتقيان، بل يختفي أحدهما قصداً وراء الآخر، ففي الغياب حضور، لكنه حضور شعري إيحائي مكثف، وفي الحضور غياب للترميز والتكثيف، فتقوم الرواية على منطق الإخفاء والحذف، وهو الأمر الذي يجنح بالرواية الرقمية في مواضع كثيرة من السردية إلى الشعرية. فالإبحار بين الروابط سرد من نوع خاص، وهو سرد قائم على الحذف والتكثيف، فثمة روابط تتولى مهمة الشروح والتعليقات المتعلقة بحدث معين في مجرى السرد.

وتمثل الروابط خيطاً ناظماً يجمع ما تفرق في الرواية، فلها وظيفتان: سردية وشعرية: سردية؛ لأنها تسرد، وتفصل فيما أراد الراوي اختصاره، أو

غيابه. وشعرية؛ لأنها تسم الرواية الرقمية بسمة الإيجاز والتكثيف، ويكون الغياب، أو التخفي في هذه الحال فعلاً مقصوداً من قبل صانع النص.

ولا تتوقف علاقات الحضور والغياب على النص الرقمي فقط بل تتعداه إلى فعل القراءة، فيحدد قارئ النص الرقمي فعلاً قرائياً كافياً ليعطيه صورة عن الرواية، ويعرّفه بجزئياتها، فتأخذ الرواية شكلاً مجازياً قائماً على الغياب من جهة، وتأخذ القراءة شكلاً مجازياً مقابلاً حين تحيل الأجزاء المقروءة على الكل من جهة أخرى.

يمثل الأدب الرقمي ــ إذن ــ حالة وعي جديد يتشكل. فقد تطور شكل التعبير، وقد استدعى هذا التطور تطوراً موازياً على مستوى الفكر، والإبداع. وقد انتقل المبدع والمتلقي في الأدب الرقمي من مستوى تواصلي إلى آخر، فمَن تقبل هذا الوافد الأدبي الجديد استعان بالوسائط التكنولوجية، فيمثل الأدب الرقمي ــ تبعاً لذلك ــ حالة جديدة في رؤية الوجود، وفي طريقة التعبير، وسبل التفكير.

ويعدّ النص الرقمي استمراراً للأدب الورقي، لا قطيعة معه، ويتمثل التغيير بلغة البرمجة المعلوماتية القائمة على علاقات الحضور والغياب، ومجاز العلم، فلا يلغي العلم والتقنية شعور المبدع الخاص.

وثمة مراوغة في الحرية الممنوحة للقارئ الرقمي وهو يبحر بين الروابط، فهو يستطيع الإبحار بينها، لكنه لا يستطيع التعديل فيها مع أنه يمتلك حرية إعادة ترتيب النص.

إن علاقات الحضور والغياب تعني أن شيئاً ما غير مكتمل في الرواية الرقمية؛ فثمة استعانة بالصوت، والصورة، وبرامج المعلوماتية. ويتعين على ذلك أن النص الرقمي ينتعش من عدم الاكتمال.

إن بلاغة الغياب أقوى من بلاغة الحضور، والكلام المنطوق والكلام المستتر تقنية جديدة في الأدب الرقمي، تُقَدّم في هيئة لم يألفها قراء الرواية الورقية. فالغياب موجود بقوة لعلة سياقية، وخلافاً لأفعال الكلام المندرج بالكتابة والنطق يُحدِث الغياب فراغاً نصياً ونقصاناً يكوّن جزءاً أساسياً في النص الرقمي، وتعادل دلالته دلالة الكلام المتحقق.

ويتعين على ما سبق أن قراءة الرواية الرقمية قراءة كاشفة مؤوِّلة. فالنص ناقص ـ قصداً ـ ويشكّل هذا مدعاة لمزيد من التأمل والتفكير في صمت المبدع، وغياب الملفوظ.

يُدخِل الغيابُ النص الرقمي في غابة التعدد، فبلاغة الغياب تدخل في علاقة تضاد مع بلاغة الحضور ظاهرياً، لكنها تمثل حضوراً من نوع مختلف،

فالحضور كائن في الغياب، والتكلم حاضر في الصمت.

ويقوي حضور الغياب شعرية النص الرقمي، فيتفاعل الغياب مع السمعي والبصري؛ لبناء إيقاع خاص للنص. والغياب عنصر أساس في إنتاج الدلالة، وتوازي بلاغةُ الغياب، أو الصمت بلاغةَ الحضور، أو الامتلاء، فالمستعمِل وحده مَن يملأ الفراغ. فكيف تجلت جدلية الحضور والغياب في قصة صقيع؟

6- صقيع أنموذجاً

الغياب اختفاء للعلامة، لذا لا يوجد غياب حقيقي بل تخفّ مقصود. وللغياب منزلة أرفع من منزلة الحضور، وقد توسّل النص الرقمي بوسائل متعددة لتحقيق الغياب، بخاصة ما كان مرئياً كالتقنيات الإلكترونية.

وتغيب في قصة "صقيع" للكاتب محمد سناجلة[13] في مواضع متعددة علامات اللسان، وتحضر العلامات التكنولوجية، إما على شكل أيقونة، وإما على شكل رابط، فيتقلص الكلام لدرجة أن النطق بالكلام يصبح نطقاً مقطعاً، فيستبدل بالدال اللساني الدال التكنولوجي الصامت حيناً، والناطق حيناً آخر.

وتمثل قصة "صقيع" خرقاً للمألوف السردي، تعتمد على الصوت، والمشهد، والخلفية إلى جانب اللغة المعجمية الجديدة، وتحيل الروابط الفاعلة فيها على وظائف سردية مركِّزة على الذات، فتتولد ثقافة جديدة تتركز حول الذات التي أضحت مدار السؤال، والسرد في القصة.

وتأخذ قصة "صقيع" شكل مشهد واحد يُقرأ في وقت وجيز، يتضمن قصيدتين: أحتاجكِ، وبقايا، وخلفية موسيقية تتردد على امتداد القراءة، وتحاكي صوت الرعد، ونصاً أيقونياً سمعياً، وبصرياً، وكتابياً.

وتظهر بعد صوت الرعد في ليل أسود كثير الثلج والرياح صورة البطل وهو وحيد، جالس على أريكة. وفي الصورة علامة سيميائية تقوم على بلاغة الغياب، والصمت. فلون الصورة رمادي يُرى بصعوبة، يشبه مشهد الثلج المتساقط، والنص المكتوب "صقيع" بالأسود الداكن، وكلها أمور تظهر تشظي الذات، وانشطارها، وشعورها القاتل بالوحشة، والاغتراب.

وتظهر العناصر في نافذة مستطيلة تتوسط الشاشة، وتأخذ لوناً أسود داكناً، فتحمل الصورة طاقة الكلمة، ويشعر المستعمِل أنه يقرأ صورة تشكيلية أو فوتوغرافية.

وثمة عشرة روابط باللون الأزرق، تمثل عتبات نصية تخفي وراءها نصوصاً، أو مشهداً سينمائياً، أو لقطة فيديو تجسد محتوى الجملة، وثمة رابطان يحيلان على قصيدتين رقميتين. والغياب في القصيدتين مقصود؛ ليحقق المبدع حضور الغياب.

وفي القصيدتين الرقميتين: "أحتاجك، بقايا" يُدمج ما هو لغوي لساني مع ما هو لغوي شبكي، فيبحر المستعمِل، ويتصفح. وتفقد القصيدتان الحيوية لو نُقلتا على الورق؛ لأن ثمة دمجاً نصياً سمعياً بصرياً مستفيداً من الفن السينمائي، ومن تقنية النص المترابط الذي يعرض النص مجزَّءاً، متحدثاً عن واقع الذات التي تكشف تشظيها، وانشطارها، وأزمتها في عالم متغير.

"أحتاجكِ

لأهرب من ظلالي

أغتالها ظلاً ظلاً

لألقاني في النهاية واحداً بلا ظل"

وتترافق القصيدة مع موسيقى وكلمات أغنية وردة "محتاجالك".

وتتدرج حركة المجزوءات في ثنائيات ضدية: الحقيقة/ الوهم، الذات/ الآخر، الوجود/ العدم، الأصل/ الظل. ويبحر المتلقي في القصيدة، ويتلقى الشذرات بخصوصيتها، وجمالها القائم على تسلسل ظهور الجمل، والخلفية، والأغنية المرافقة لها.

القصيدتان جزء من بنية القصة، يضفيان عليها بعداً إبداعياً، ويعدّ نص "صقيع" نصاً شعرياً بإيحاءاته، وتكثيفه.

"تتكثف الأشياء كما الغيوم، ثم تنداح خيالات عذبة وجنيات تخرج من قلب البحر، تلعب بالمتوحد مع ذاته كما تشاء."

لقد تعاظمت حال التوحد، والخوف في ليل البطل الطويل:

"أخذت أبكي، الضباع تحولت إلى ديناصورات هائلة ملأت ليل العتمة"

ثم تسير القصة في خط تصاعدي، فقد شعر أن سقف الغرفة قد طار:

"صرنا ننام في العراء، مزاريب السماء مازالت تنهمر، طار السرير"

ثم شعر أن أسرّة كثيرة انضمت، لها أجنحة داكنة، وأن السماء تمطر بلا غيوم. وتأتي المفارقة في جملة "يا اللّه عفوك" الختامية باللون الأزرق، والتي لا يتضح المراد منها إلا بالضغط عليها، فتتكشف فكرة العمل كله؛ إذ تنهض زوج البطل من السرير، وتفتح ستارة النافذة، ويصحو من حلمه الحقيقي؛ ليجد شمس آب الحارقة تضيء غرفة نومه:

"كانت شمس آب/ أغسطس الحارقة تسطع في الخارج وأنا غارق في الصقيع"

وتُكتب الكلمة بالكل "الموسيقى، والصورة، والمشهد السينمائي، والكلمة التي تُرسَم، وتُصَوَّر" فقد وُضِعت الروابط المتشعبة لجمل محددة دون سواها، وبالضغط عليها نتحول إلى نص غائب. وربَّ سائل يسأل: لم وضعت هذه الجمل تحديداً باللون الأزرق؟ ربما كان ذلك رغبة من المبدع في التركيز على جدلية الحضور والغياب، فيغيب وراء ما يحضر ما هو أهم من الحضور، فيُظهِر

الغياب حضوراً قوياً يجعل المستعمِل متفاعلاً معه، ومركزاً فيه بطريقة أفضل مما لو كان حاضراً. إن النص الغائب هو ما أراد المبدع التركيز عليه. فالغياب أنواع، وما غاب في قصة "صقيع" تكلم بصوت غير مسموع.

وحين بدأ المبدع بصورة البطل الجالس وحيداً في الليل يحتسي العرق انغلق الكلام على غياب يتيح للمستعمِل تخيل الحالة، وقراءتها بوصفه طرفاً فاعلاً مع صانع النص، فيشكّل الصوت الصامت كلاماً غائباً يتعين على المستعمِل هتك حجبه؛ لاكتشاف الغائب.

إن ثمة سوادَ صقيع، وبرودة حياة، وانقسام الأنا إلى طرفين كلّ منهما تصرخ طالبة من الطرف الآخر النجاة. إنه الصمت الناطق الذي يعقب السواد، والبياض.

"أرجوك هنالك ضباع في السماء تحاول قتلي، ضباع ضخمة، كنت أرتجف، لكنها ازدادت بعداً"

أما على صعيد الألوان فيحضر بعد استشرائي في إطار علاقات الحضور والغياب؛ إذ إن للونين الأسود والرمادي طاقة إيحائية تتعلق بالحال النفسية للشخصية، ويسهم البياض في مد صوت البطل من غير تلفظ، أو نطق.

لقد عم الظلام بعد أن كان متوزعاً، وثمة وحشةُ روح تعاين مظاهر التردي في الزمان. لقد حضر الغياب، وربما كان ذلك لأن البطل عاجز عن إبلاغ الصوت، فيتعامل المبدع مع أقسى التجارب بقليل من العلامات، وتتحول النبرة الخافتة إلى نبرة صامتة. فالغياب لعبة فنية معاصرة في الأدب الرقمي؛ لأن الصمت يجلي حضوراً قوياً، يجعل المتلقي متفاعلاً معه، فتُطمَس العلامات اللسانية، ويُضمَر ما ينتظره القارئ فيما يتعلق بالشخصية، ويتحرك فضوله لمعرفة ما يستتر وراء الصمت.

وقد وُصف البطل وصفاً بصرياً سمعياً، فيغدو الصمت قرين الأضواء والموسيقى، والصمت الذي يلفّ البداية يعقبه حضور، ويمثل هذا الغياب منطلقاً لبناء مشهد مغاير يعود إلى بيئته اللغوية، فيتناوب الحضور والغياب.

إن ثمة تكلّماً في صمت، وحضوراً في غياب. والصمت علامة تواصل لفظي، فيمثل انتهاء الكتابة انقطاعاً خطابياً يدعو إلى توقف المستعمِل قبل متابعة سلسلة الكلام، ويرسم المشهد في المخيلة.

ويعمق الغياب الحيرة، ويثير الأسئلة، فيتضافر الحضور والغياب، والصمت والكلام، ويكون الغياب دافعاً على تحفيز المستعمِل على كشف ما استغلق بالصمت، وهذا ما يجعل من قصة "صقيع" قصة رقمية ذات بنية مراوغة.

وتثير "صقيع" أفق توقعات يتعلق بالإبحار بين الروابط، وقراءة المختفي وراءها. ويشبه هنا عمل المبدع الرقمي

عمل الشاعر الذي يلعب بالكلمات، فكل منهما يخفي شيئاً من الكلام؛ ليتمكن المستعمِل من فك طلاسمه.

كما أن المفارقة في نهاية القصة تشدها إلى عالم التوقيعات والمفارقة الشعرية؛ لذا يُعدّ الغياب القائم على الإيجاز والحذف أوسع من الحضور؛ لأنه أعمق دلالة، وأشد حضوراً. وهو عمل إبداعي واع، وسمة من سمات الرواية الرقمية التي تستثمر الطاقات التعبيرية الهائلة التي تزخر بها اللغة.

7- خاتمة ورأي

وبذلك نخلص إلى القول إن الأدب العربي الرقمي قيمة مضافة إلى الأدب العربي المكتوب، وليس تجريبياً فقط. فأسئلة هل ينبغي للكاتب المبدع أن يصبح مبرمجاً؟ أو هل عليه أن يبدع النص، ويسلّمه لمختص في البرمجة لإخراجه... وهي أسئلة مشروعة لكن النتيجة ستكون حتماً شائقة.

ثمة مشكلة قائمة تكمن في أن للنص الأدبي نسقين: ظاهراً، ومضمراً. وما يقدمه الأديب على مستوى النسق الظاهر يختلف عما يضمره. فكيف يمكن للأدب الرقمي أن يحمل النسقين معاً؟

وبما أن النص المتشعب نص من دون بداية ونهاية ففي داخله كل الاتجاهات الممكنة. إنها تجربة مفتوحة على كل الاحتمالات حتى وإن تناقضت جزئياً، أو كلياً فيما بينها. فلا توجد قصدية غير مصرّح بها. إنها مكشوفة، ومصرح بها؛ لأنها مدرجة ضمن الممكنات النصية المسهّمة التي لا تعرف أين تنتهي. البطل في النص الرقمي يمكن أن يموت ويحيا، ويسافر ويتزوج، ويصلي ويدخل الحانات طالما أن النص ليس محكوماً بمركز تنطلق منه الإحالات، وتعود إليه. واللذة الفنية لحظة تأتي مرة واحدة، أو لحظة انزياح عن زمنية مألوفة. إنها لحظة غير قابلة للتحديد. وهذا ينتفي في الأدب الرقمي. لقد رسم امرؤ القيس للمتلقي بالكلمات صورة لفرسه، فهل تعادل صورته صورة فرس يصهل؟ هل تؤدي الصورة لحظةَ الشعرية، والعوالمَ التي خلقها الشاعر بالكلمات؟ الغياب هنا أقوى من الحضور؛ لأنه استثارة ذهنية لكل أنواع الخيول. أما الحضور فحال مخصوصة بفرس ما؛ لأن الفرس في الواقع المرئي واحدٌ مهما تعددت أحجامه، وألوانه، ومتعدد في اللغة والثقافة.

البعد الأساس لهذا الأدب الصورة، وقوامها السرعة والمفاجأة. وهي عنصر لا يسهم في تأسيس فكر متأمل بل أسهمت العولمة في إزاحة الكتاب الورقي؛ لذا يجب استغلال العناصر السلبية للعولمة لخدمة الثقافة الجادة.

إن الانخراط في الإنترنت ملمح ثقافي لكن ينبغي أن يتنبه العرب على الفوارق بيننا بوصفنا عرباً والغرب من جهة العلاقة بالثورة الرقمية فثمة تحد

كبير يتمثل في انهيار الخصوصية الثقافية. لقد ألغت الرقمية الحدود افتراضياً، وتعاطي العرب مع الانترنت تعاط تنقصه الاحترافية.

والجامعة العربية أرض خصبة لتحفيز التفاعل مع التجربة الرقمية، ويضمن تطور البحث العلمي روح المغامرة والإبداع وتجديد الاكتشاف. وضعف الإنتاج الرقمي لا يعني الضعف الفني والجمالي للتجربة العربية، فالضعف يعود إلى علاقتنا بالتكنولوجيا، والانخراط في الأدب الرقمي إنتاجاً وتفكيراً وأسئلة يحتاج إلى تفكير مرن، ومغامر يتعامل مع الجديد بنوع من الاكتشاف، لا النفور. والضمانة الأساسية لتحصين الأدب الرقمي من كل انفلات معرفي هو البحث العلمي. فالجديد يلاقي بالعداء، والبحث العلمي يحصنه علمياً. وحين نشجع في الجامعات التفكير بهذه الظاهرة الجديدة نكوّن جيلاً يتقبلها بحس معرفي، وعلمي. فالشرط المهم انفتاح المبدعين والنقاد على ثقافة التكنولوجيا.

لا يتحقق النص الرقمي إلا باعتماد أرضية رقمية معلوماتية إلى جانب اللغة المعجمية المألوفة إضافة إلى استثمار الوسائط المتعددة الحديثة. ولا يمكن قراءة النص الرقمي إلا بوساطة إمكانيات إنتاجه؛ أي بقراءته على شاشة الحاسوب مع تنشيط الروابط وامتلاك قدرة قراءة الوسائط. وهو من هذه الناحية أقل كلفة من النص الورقي وأسهل تحديثاً وانتشاراً.

الأدب الرقمي ظاهرة موجودة سواء أبى النقاد أو رضوا؛ لذا يجب على النقاد أن يزيدوا من درجة الوعي بهذا الوافد الأدبي الجديد. ولا يكسر حال التردد حياله إلا وفرة النصوص الرقمية في التربة العربية. فتسهم حينذاك في إدخال القارئ العربي إلى هذا العالم العجيب، والجديد. فتقبّلُ النص الرقمي التخييلي مشروط بخلق مادة نصية تكون مؤهلة؛ لإثارة انتباه المتلقي، وتحفيزه على التواصل مع هذا التخييل الرقمي.

6- الإحالات

1- للاطلاع على نماذج من الأدب الرقمي ينظر:

* ttp://www.doroob.com/?p=20345

*ttp://www.kitabat.com/i30866.htm http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_contentandtask=viewandid=20981anditemed=439

*http://www.alrisala95.com/ara_wa_afkar/viewtopic.php?id=3633andaction=new

-ttp://www.kitabat.com/i30932.htm

*http://www.aklaam.net/aqlam/show.php?id=7867

*http://encarta.msn.com/dictionary_/interactive.html

http://encarta.msn.com/dictionary_1861619620/hypertext.html

وللاستزادة في التعريف بالأدب الرقمي انظر:

- مجموعة من الكتاب، حضارة الحاسوب والانترنت، كتاب العربي، الكويت، العدد 40، أبريل 2000
- بيل جيتسي، المعلوماتية بعد الانترنت، ترجمة: عبد السلام رضوان، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 231، آذار 1998

2- انظر فاطمة البريكي، مقدمة كتاب مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2006

توضح البريكي الفرق بين الأدب الورقي والرقمي بأن الأول لا يصل إلى متلقيه إلا بحضور الكتاب، والثاني المساحات مفتوحة على الشبكة المعلوماتية لا تحدها حدود، انظر المرجع السابق ص126 مع إدراكنا أن الفرق بين الأدبين يتعدى هذا الحد بكثير كما سيرد في البحث.

3- الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المتفرع، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر، دمشق، الدوحة، ط1، 1996

4- انظر موقع محمد سناجلة:

www.sanajleh.shadows.8k.com

5- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص48

6- انظر: د. محمود الديكي، الأدب الرقمي، ماهيته ومشروعيته، ورقة عمل مقدمة إلى مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، 22- 24 تموز 2008، ص624 وما بعدها.

7- يرى بعض النقاد أننا إلى الآن لم نتوصل إلى إنتاج نص تفاعلي في الوطن العربي. انظر: السيد نجم، قراءة في واقع منتج النص الرقمي في العالم العربي، موقع مجلة فوانيس، 2007/10/14

http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_contentand id=3207and itemid=28

والفكرة المأخوذة أن الأدب الورقي بات شديد الفقر قياساً إلى الأدب الرقمي لدى كثير من النقاد لكن المجتمعات غير العربية تمتلك قاعدة تحتية معرفية رقمية متعددة الوسائط، أقصت النص الورقي، وحلّت محله حتى بدا كأنه من مخلفات العصور المنسية. أما القاعدة المعرفية التحتية بالعربية فهي غائبة وراء السحاب. فالمصطلح يترجم إلى العربية ترجمات مزاجية، فهذا الأدب هو الأدب التشعبي والترابطي والمتفرع والرقمي والتفاعلي. ويبدو أن العرب لم تول أهمية بعد لبناء صرح ترجمة صريح. فلا تقدُّم للغة إذا لم تحسن استيعاب الجديد، ومجاراته. والأدب الرقمي انتقال للنص من مرحلة الورقية إلى نص رقمي يسافر في حواسيب الشبكة العنكبوتية، ويمثل عبوراً من مرحلة حضارية إلى أخرى

مختلفة عنها. وهذا الأمر متاح للجميع لكنه في القسم الأكبر من الوطن العربي متاح للنخبة فقط.

8- تحدث د. ثائر العذاري عن محاولة استكناه الأدب الرقمي في السياق التاريخي لتطور الوعي الجمالي العربي لصياغة فهم عملي له، ورؤية معقولة لمستقبله. انظر: الشفاهية وثقافة الاستبداد على الموقع:

http://www.amothaqaf.com

9- للتوسع في هذه الفكرة انظر: د. زهور كرّام، الأدب الرقمي- أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، ضمن المناهج الدراسية الجامعية في المغرب

10- انظر: محمد سناجلة، رواية الواقعية الرقمية، تنظير نقدي، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005

11- حوار مع محمد سناجلة على الموقع: www.alyaseer.net

12- الرواية موجودة على موقع اتحاد كتاب الانترنت العرب على الرابط:

www.arab-ewriters.com/chat

13- وصف محمد سناجلة قصة صقيع بأنها تنتمي إلى رواية الواقعية الرقمية، تعبر رواية الواقعية الرقمية عن المجتمع الرقمي، وإنسان هذا المجتمع، الإنسان الافتراضي. وتختلف عن الرواية التفاعلية أو الترابطية، فتستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وبخاصة تقنية النص المترابط، ومؤثرات المالتي ميديا المختلفة، فتدخلها ضمن البنية السردية؛ لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر، وتعبر عن التحولات التي ترافق الإنسان حين ينتقل من كينونته الواقعية إلى كينونته الافتراضية.

ونجد تناقضاً في التسمية وما تحيل عليه. فرواية الواقعية الرقمية تحيل على رواية غير واقعية رقمية، وهي في الأحوال كلها لا تعبر عن الواقع بل عن واقع افتراضي، كما أن الرواية في الأحوال كلها لا يمكن أن تكون واقعية بل هي تستمد فنيتها بقدر ابتعادها عن الواقع.

❑❑

دراسات..

ألف ليلة وليلة في منظار الأدب المقارن

□ د. ياسين فاعور

مجال البحث في الأدب المقارن مجالٌ فسيح جداً، يفتح على ثقافاتٍ عديدةٍ من شأنها أن تثري الأدب القومي، أو تستفيد من عطائه. "فكرة المقارنة بين الآداب المختلفة بصفة منهجية نشأت في القرن التاسع عشر، وتبلورت في القرن العشرين"(1).

وتعدَّدت التعريفات لهذا المصطلح الأدبي، ومنها "أنَّه علمٌ ــ أو فنٌ ــ يهتمُّ بالمقارنةِ بين أدبين فأكثر، لمعرفةِ ما بينها من علاقاتِ التأثُّرِ والتأثير، وأوجهِ الشبهِ والاختلافِ، والقنواتِ التي مرَّت بها مختلفُ التأثيراتِ بين أدباء ينتمون إلى لغاتٍ مختلفةٍ، وبلدان مختلفة"(2).

وقد لخَّص د. محمد غنيمي هلال مختلف التعريفات التي أدركها قبل أن يتطوَّر مفهوم الأدب المقارَن بقوله: "يدرسُ مواطنَ التلاقي بين الآدابِ المختلفةِ، وصلاتها المختلفةَ الكثيرةَ المعقدةَ في حاضرها، أو في ماضيها، وما لهذه الصلاتِ التاريخيةِ من تأثيرٍ وتأثُّرٍ، أيّاً كانت مظاهرُ ذلك التأثُّرِ والتأثير، سواءً تعلَّقت بالأصولِ الفنيَّةِ العامةِ للأجناسِ والمذاهبِ الأدبيَّةِ، أو التياراتِ الفكريَّةِ، أو اتصلت بطبيعةِ الموضوعاتِ والمواقفِ والأشخاصِ التي تعالجُ، أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمسُّ مسائلَ الصياغةِ الفنيَّةِ، والأفكارِ الجزئيَّةِ في العمل الأدبي، أو كانت خاصةً بصورِ البلادِ المختلفةِ، كما تنعكسُ في آدابِ الأممِ الأخرى، بصفاتِها صلاتٍ فنيَّةٍ تربط بين الشعوب والدولِ بروابطَ إنسانيةٍ، تختلف باختلافِ الصورِ والكتَّابِ، ثمَّ ما يمتُّ إلى ذلك بصلةٍ من عواملِ التأثيرِ والتأثُّرِ في آدابِ الرحَّالةِ من الكتَّابِ"(3).

واهتمَّت هذه البحوث بصورةِ الشعوبِ والبلدانِ، كما تظهر في أدبِ كتَّابٍ ورحَّالةٍ ينتمون إلى بلدانٍ أخرى، واعتبر تصويرها نوعاً من التأثُّرِ بطبيعتها، وطبيعةِ أهلِها،

وينصبُّ الاهتمام على ثلاثةِ عناصرَ عمليةٍ في المقارنة:

1- الباثُّ، أو المؤثِّر، أو المُنتجُ الأسبق، أو الأصل، أو المصدر.
2- المتقبِّلُ، أو المتأثِّرُ، أو المُنتج اللاحق، أو المقلِّد.
3- الوسيطُ، وهو الذي أوصلَ إنتاجَ الباثِّ إلى المتقبِّل(4).

وقد تبنِّيت عبارة (الأدب المقارَن) بسرعةٍ، في فرنسا على إثر استعمال "فيلمان" لها بكثرةٍ في محاضراته بالصوربون عام (1828) واستعمال (سانت بوف) لها في كتاباته منذ (1868). والمُتمعِّن في عبارة (الأدب المقارَن)، يؤكِّد أنَّها تنطبق على الأدب المدروس لا على الدراسةِ نفسِها، في حين أنَّها تُطلق على البحوثِ التي تتناول المقارنةَ بين الآداب، وربما كان الأولى أن يطلقَ على هذا العلمِ اسم (البحث المقارِن) بكسر الراءِ الذي يعالجُ الأدبَ المقارَن (بفتح الراء)، لكن التسمية الأولى وقع تكريسها بكثرة الاستعمال رغم خطئها"(5).

اهتمَّت الدراسات العربية بهذا الفن، وواكبت نشأته وتطوراته منذ منتصف القرن العشرين، وساهم بعض أساتذة الجامعات المصرية بنصيب في التعريف به، ومحاولة تطبيقه، وكان رائده الدكتور محمد غنيمي هلال الذي انطلق من الأدب العربي، وأخذ يبحث عن تأثيره في الآداب الأوروبية، كما بحث في تأثير الأدب العربي الحديث ببعض المذاهب الأدبية الغربية وأصدر كتابه في الأدب المقارن، والذي يعتبر مرجعاً هاماً على الرغم من تقيده بالمدرسة الفرنسية. "وفي تونس شُرع بتدريس المادة منذ بداية السبعينات"(6).

وتكثَّف الاهتمام بالأدب المقارن في السنوات الأخيرة في العالم العربي، فخصِّصت له دوريات مهمة مثل مجلة (فصول)، ومجلة (الفكر العربي)، وغيرها.

والدراسة التي يقدِّمها الدكتور طرشونة لكتاب (ألف ليلة وليلة) عمل نظري يوضِّح مجالات البحث فيه، وفي مناهجه، واتجاهاته، وعملٌ تطبيقي يتناول أثراً من أهمِّ آثارنا العربية التراثية، لأنَّ طبيعة تأليف هذا الكتاب تمكِّن من البحث في مصادره، وإشعاعه في الوقت نفسه "إذ كان مصبُّ روافدَ ثقافيةٍ متعددةِ الأصول، ساهم الهنودُ والفرسُ والعربُ أجيالاً متعاقبةً في بنائهِ، ثمَّ استقرَّ في عهد المماليك ــ أو كاد ــ وصار بدورهِ مصدرَ إشعاعٍ على الثقافات الأجنبية بعد أن اكتشفت أوروبا كنوزَه الدفينةَ، فوظَّفتها في مسرحِها وقصصِها، وموسيقاها ورسومِها، وغيرها من الفنون"(7).

قدِّم لدراسته هذه ببحث شامل تناول الأدب المقارن ونشوءه وتطوره، وأعلامه، وقد "بدأ الاهتمام بالأدب المقارن في سورية، ثم دُرِّس في الخمسينات في بعض الجامعات المصرية، ونشرت بعد ذلك بعض الدراسات المهمَّة بعلاقة الثقافة العربية الإسلامية بالثقافات الأخرى، وفي سنة (1964) تكوَّنت بالجزائر جمعية للأدب المقارن،

أصدرت ابتداء من سنة (1967) مجلة بعنوان (كرّاسات الأدب المقارن الجزائرية، لكنَّها لم تُعمِّر طويلاً"(8).

وبعد ذلك انتشر الوعي في سائر الجامعات العربية بالأدب المقارن والاهتمام به، وأُقِرَّ تدريسه في العديد منها، فساهمت بأعمالٍ مفيدة تعلَّقت خصوصاً بعلاقة الأدب العربي بالآداب الأجنبية.

والنقد المقارن نقدٌ أدبيٌّ قبل أن يكون مقارناً، ولهذا لابدَّ من أن يركِّز على جمالية النصوص وإنشائيتها، ومعرفة نصيبها من الأدبيَّة، ثم المقارنة بين جماليات متفاوتة في التعبير والمستوى، قصد تفسيرها بالعوامل المفرزة لخصوصية كلٍ منها.

ويُعدُّ كتاب (ألف ليلة وليلة) من التراث الشعبي، على الرغم من أنَّه مكتوبٌ بلغةٍ متفاصحةٍ متفاوتةِ المستويات، وللتراث الشعبي في الدراسات المعاصرة "أهميةٌ كبيرةٌ لأنَّه منطلقٌ للعديد من البحوثِ الأنتروبولوجيةِ التي تهتمُّ بأصلِ الإنسان وعاداته وتصوُّراته الذهنية، ودلالة تخيلاته على معتقداته"(9).

وقد اكتشف الباحثون الأوروبيون ما لهذا الكتاب من قيمةٍ أدبيَّةٍ "فأخرجوه لأول مرَّة مطبوعاً في ترجمةٍ فرنسيةٍ، ثم نشروه في لغته الأصليةِ، ودرسوا أصوله ومخطوطاته ومعانيه، ووظَّفوه في إنتاجهم الفنِّي والأدبي"(10).

ويقابل هذا الاهتمامَ المتزايدَ بكتاب (ألف ليلةٍ وليلة) عند الغربيين عدمُ اكتراث الدراسات العربيَّة به، وذلك يعود لعدة أسباب أهمُّها:

1- "نظرةٌ محافظةٌ إلى التراث "فلا يعتبر جديراً بالأهميَّة إلا ما كان منه مدوناً في لغةٍ فصيحةٍ، ومعروفُ المؤلِّفِ. أمَّا الإبداعُ الشعبيُّ المجهولُ المؤلِّفِ، فإنَّه لم يكن يحظى بالاهتمام"(11).

2- "عدمُ الاكتراثِ بعفويةِ هذا الإبداعِ الشعبي، وصدقِ إلهامهِ، وأبعادهِ المختلفةِ الضاربةِ في أعماق النفس البشرية"(12).

3- "تشويهُ بعضُ الرواةِ والنقَّاد، وأصحابُ المعاجمِ، لقيمتهِ الفنيَّةِ"(13). وابنُ النديمِ على سبيل المثال في مقالته الثامنةِ من كتابه (الفهرست) الذي ألَّفهُ سنة (337 هـ) يقول: "وقد رأيته، أي ألفُ ليلة وليلة... وهو بالحقيقةِ كتابٌ غثٌّ باردُ الحديث، تلوكه ألسنةُ العامة"(14).

4- "نظرةٌ دينيَّةٌ، وأخلاقيَّةٌ للأدب ترفض كلَّ ما كان خارجاً عن القيم السائدة، وتنفر من كلِّ ما ليس موجهاً إلى الخاصَّةِ الحاكمةِ، أو الخاصَّةِ المثقفة"(15).

ويندرج في هذا الإطار موقفُ أبي حيانِ التوحيدي من هذا الجنسِ الأدبيِّ، فهو يقول في كتابه (الإمتاع والمؤانسة، الجزء الثالث، ص:23) "ولفرطِ الحاجةِ إلى الحديث ما وُضع فيه الباطلُ، وخُلطَ بالمُحال، ووُصلَ بما يُعجب ويُضحك، ولا يؤول إلى تحصيلٍ

وتحقيقٍ مثل: (هزار أفسانه)، وكلُّ ما دخل في جنسه من ضروب الخرافات"(16).

5- "اقترانُ التخريفِ عادة بالعجائز والأطفال، قصدَ جلب النوم للصغار، أو تخويفهم بالجنِّ والأشباحِ، ومن جهة أخرى اقترانُ التخريفِ أيضاً بالتحذير، وصرفِ الانتباه عن الوعيِّ بالقضايا الأساسيَّة"(17).

ولهذه الأسبابِ مجتمعة أعرض المثقَّفون المسلمون عن هذا التراثِ، وانصرفوا عنه إلى الأدب المدوَّن والفصيح "إلاَّ أنَّ ما يعتبره البعض كذباً ليس في الواقع إلاَّ خيالاً دالاً عن وجهة نظر البحث على عقلية أصحابه، وتصوُّراتهم الجماعيَّة، والملاحظ أنَّ الكذبَ في الشعور مقبولٌ، وربما كان مقياساً للحسن، لكنَّه في الحكايةِ مرفوضٌ رغم قول الرسول إنَّ (خرافة حق)، مشيراً بذلك إلى المغامرة العجيبة في (حديث خرافة)"(18).

ويُضيف الباحث توضيحاً "فإنَّ إسقاطَ المروءة، وانعدام النزعةِ الأخلاقية في بعض الحكايات ليس حجةً مقنعةً ضد أهمية التراث الشعبي، لأنَّ نصوصاً كثيرةً مدوَّنةً يعود بعضها إلى صدر الإسلام، لا يخلو من الإباحية التي يشفع لها الفنُّ حتى لدى أكثر الناس محافظة"(19).

كان ظهورُ كتاب (ألف ليلةٍ وليلة) بفرنسا من سنة (1704) إلى سنة (1717) في ترجمة قام بها (أنطوان قالان A.Galland) في اثني عشر مجلداً، وكانت هذه الترجمة منطلقاً لطبعات، وترجمات، وتقليدات أحصاها (فيكتور شوفان V. Chauvin) سنة (1885) في (120) صفحة، على الرغم من أنَّها لا تحتوي على أكثر من (350) ليلة، أي ما يقارب ثلثَ الكتاب، ثم ترجم الكتاب إلى (الألمانية منذ سنة (1837)، وتواصلت الترجمات إلى اللغة نفسها في السنوات (1824 ــ 1825 ــ 1837 ــ 1895ــ 1921)، وترجم إلى الإنكليزية منذ سنة (1838)، ثم في سنة (1939ــ1882) (Payne)، 1882 (Scott)، 1885، وترجم إلى الروسية سنة (1929)، وسنة (1936)... وإلى الدانماركية سنتي (1824 و1837)...، وإلى الإيطالية سنة (1948)، وترجمها (ماردروس Mardrus) إلى الفرنسية من جديد بتصرف في الأصل من (1899 إلى 1904)، وترجم إلى الإسبانية مرَّاتٍ عديدةٍ، وكان معروفاً في الأندلس منذ القرن الثالث عشر المسيحي.

وأولى طبعات كتاب (ألف ليلة وليلة) العربية كانت بالهند (كلكوتا: من 1814 إلى 1818) بعناية الشيخ الشيرواني اليمني، وهي لا تحتوي إلاَّ على مئتي ليلة. وظهرت بعد ذلك الترجمة الفرنسية بقرن كامل.

والثانية بمدينة (برسلو: Breslau) بألمانيا، ونشرها الدكتور (هابيخت: Habiecht) في ثمانية مجلَّدات سنة (1825) إلى (1838)، وأتمَّها (فلايشر:

Fleisher) في أربعة مجلَّدات سنة (1824)، وادعى محققها أنَّه اعتمد رواية تونسية، وهو ما يعارضه الباحث الإنكليزي (ماكدونالد : Macdonald)، ويرى أنَّ أصل الطبعة ليس إلاَّ مخطوطاً مصرياً جُلب إلى تونس، "وهذه أوَّل طبعة كاملة للكتاب أو تكاد"(20).

والثالثة طبعة بولاق سنة (1835م / 1251هـ)، وهي الطبعة الأولى التي تنجز في بلاد عربية، وكانت منطلقاً لعديد الطبعات (1862ـ 1888ـ 1926)، ويعود مخطوط طبعة بولاق إلى النصف الثاني من القرن الثالث عشر، وهو يمثِّل الرواية الأخيرة لليالي على يد رواة مصريين(21).

والرابعة طبعة كلكوتا الثانية سنة (1838)، وهي تقوم على المخطوط المصري، وعلى طبعة برسلو، وكانت منطلقاً لطبعةٍ هنديةٍ أخرى بـ(بمباي) سنة (1879)(22).

والخامسة طبعة بيروت (بتهذيب) الأب صالحاني الذي حذف من الكتاب النصوص الحاوية صوراً جنسية (ط4، سنة 1956)(23).

"ويشبه هذه الطبعة النشرة التي أنجزها رشدي صالح سنة (1969، دار الشعب)، فهو أيضاً رأى أن يهذِّبها"(24).

وكانت طبعة بولاق "أكمل الطبعات، وأجودها في الوقت الحاضر، وما سواها طبعاتٌ تجاريةٌ، أو ذات نزعةٍ أخلاقيَّةٍ محافظة"(25).

حظي كتاب (ألف ليلةٍ وليلة) باهتمام الباحثين في مختلف بلدان العالم، ونال شهادات مختلفة، أكَّدت قيماً عديدةً بوَّأته هذه المنزلة من الاهتمام العالمي:

- الشهادة الأولى للباحث الألماني (فون ديرلاين Von Der Leine) الذي قال في كتابه (الحكاية الخرافية: "ويبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث أنَّهم خلقوا عن طريق فنِّهم في الرواية صوراً جديدةً كلَّ الجدة، سواءً من خلال تلك الحكايات التي نشأت عنهم، أو تلك التي أخذوها من الشعوب الأخرى، تلك الصور التي تأسرنا عن طريق روعتها التي تنبع من حياة البذخ، وطراوتها المستسلمة الباقية، وفنِّها المليء بالمغزى، وفكاهتها المثيرة"(26).

- والشهادة الثانية، وتتعلَّق بجانب آخر يهمُّ الخلفية الاجتماعيَّة لـ(رني خوَّام: Rene' Khawam): "يصاب الجسم الاجتماعي بالحمَّى مثل الجسم البشري تماماً، مع فارقٍ وحيد، وهو أنَّ سبب الحرارة يعود عن قصد أو غير قصد إلى سياسة غير واضحة، أو إلى عدم توازن اقتصادي يُعمِّق الهوة بين الأفراد والجماعات. وأنَّ كتاب ألف ليلة وليلة يعطينا من ذلك صورة تكيِّفها الضغوط التي تفرضها على المؤلِّف ظروف الخلق الأدبي نفسه"(27).

- والشهادة الثالثة: وتتعلَّق بالمتعة الفنيَّة في الكتاب فهي (لأندري ميكال: A. Miquel) يقول: "لا أحد يمكن أن يعترض على تذوقنا لهذا الأدب الهادف إلى المتعة

المطلقة، فإنَّ (ألف ليلة وليلة) هو الكتاب الوحيد الكوني الذي يُرغِّبنا بسحره، وكذلك بحجمه في إعادة قراءته كلما انتهينا من قراءة آخر صفحة، إنَّه كالمتعة تماماً، أو كالليل الخلاَّق الذي يحمل الكتاب اسمه وصورته"(28).

واعتبر كتاب (ألف ليلة وليلة) من تراث الإنسانيَّة لتوفُّر العديد من الخصائص فيه أهمُّها:

1- احتواؤه على مجموعة من القيم الإنسانيَّة التي يتأثَّر بها الإنسان مهما كان عصره أو موطنه، فقد غاص أعماق النفس البشريَّة، وسبر أغوارها، وعبَّر عمَّا يختلج فيها من مشاعر، وعمَّا يشغل الفكر من هموم.

2- تفاعله مع المحيط الذي أفرزه في حقبٍ متعاقبةٍ، ولاشكَّ أنَّ للراوي ـ بل الرواة ـ رسالةً خفيَّةً يمكن إدراكها من خلال بنية الحكايات ولهجتها وأبعادها.

3- ما فيه من متعةٍ ناتجةٍ عن تداخل الرواية، وصورٍ خياليَّةٍ طريفةٍ، ومتجذِّرةٍ في الواقع المعيش في الوقت نفسه، ولذلك اهتمَّ الباحثون في العالم بالكتاب من جوانبَ مختلفةٍ، فقد بحثوا في سلَّم القيم والظروف المفرزة له، واهتمُّوا بفنيَّاته ووظائفها، وبحثوا في أصوله ومصادره المختلفة، والمادة المكوِّنة له، وصنَّفوا حكاياته إلى أنواعٍ، باحثين عن مختلف الأجناس الأدبية المتواجدة فيه، وحقَّقوا نصوصه، وصنَّفوا مخطوطاته إلى أسرٍ، وترجموه كليَّاً أو جزئيَّاً، واقتبسوا منه قصصاً للأطفال، وأوبراتٍ وقطعاً موسيقيَّة ومسرحيَّة وروايات وأشعاراً... وواصلوا حكايات شهرزاد على نفس النمط مع تكييفها(29).

"واهتمَّ الباحثون العرب بكتاب (ألف ليلةٍ وليلة)، فبحث أحمد حسن الزيَّات، وأحمد أمين في مصادره، وبحثت سهير القلماوي في مضمونه، واستلهم توفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير مواضيع مسرحية منه، كما استلهم طه حسين مواضيع قصصيَّة "ونتج عن تلك الدراسات أنَّ الكتاب شرقيٌّ في بعض مكوناته، عربيٌّ في تصوُّره النهائي، ولغته وأسلوبه، إنسانيٌّ في قيمه وأبعاده ومتعته الفنيَّة، وهو مصدرٌ ثريٌّ لعديد من البحوث المتعمِّقة بحكم قيمته الأدبيَّة والفنيَّة، وحتَّى الوثائقيَّة"(30).

إنَّ تعدُّد مخطوطات (ألف ليلةٍ وليلة)، واختلاف رواياته لا يساعدان على معرفة تاريخ تأليفه، خصوصاً وأنَّ المؤلِّف مجهول "ويرجَّح أنَّ الأمر يتعلَّق بعدَّة مؤلِّفين"(31). ، وإنَّ جلَّ المخطوطات الباقية حديثة لا يتجاوز أقدمها (943هـ / 1536م)، باستثناء "ما ذكره الباحث العراقي (هلال ناجي)، من أنَّه عثر على نسخةٍ يعود تاريخها إلى القرن الثالث الهجري، وما ذكرته الباحثة الأمريكية اللبنانية الأصل (نبيهة عبُّود) من

أنَّها اكتشفت مخطوطاً يعود إلى القرن الثالث الهجري، لكنَّ النَّصين المذكورين لم ينتشرا، ولذا يعسر التثبُّت من هاتين الحقيقتين"(32).

وأوَّل من ذكر كتاب (ألف ليلةٍ وليلة) من المؤرِّخين القدامى المسعودي المتوفى سنة (346هـ/957م) في كتابه (مروج الذهب)، وذلك في عرض حديثه عن (إرم ذات العماد)، "إنَّ هذه الأخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرَّب من الملوك برواياتها، وإنَّ سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا، والمترجمة من الفارسيَّة والهنديَّة والروقيَّة، مثل كتاب (هزار أفسانه)، وتفسير ذلك بالفارسية (خرافة)، ويقال لها (أفسانه)، والناس يسمُّون هذا الكتاب (ألف ليلة)، وهو خبر الملوك والوزير وابنته شهرزاد وجاريتها دفيازاد"(33).

تعاقبت روايات نصوص كتاب (ألف ليلةٍ وليلة)، وتراكمت الحكايات، ويمكن أن يثبت تعاقب ثلاث مراحل وهي: "المرحلة الهندية، والمرحلة الفارسية، والمرحلة العربية بقسميها: البغدادي والمصري، وذلك على فحص النصوص من الداخل"(34).

وتقبَّلت بغداد في عصر الرشيد، (وربما المنصور) كتاب (هزار أفسانه)، وعرَّبته، وضخَّمت حجم الكتاب بإضافات جديدة، وفي هذه المرحلة ظهر لأوَّل مرة عنوان (ألف ليلة وليلة)"(35).

وبيَّن أحمد حسن الزيات أنَّ الإضافات العراقية من عمل كتاب لا رواة، فقد اشتهر في ذلك العصر ببغداد كتَّابٌ يجيدون تأليف الحكايات مثل سهل بن هارون، وابن عبدوس الجهشاري، ولاحظ الزيات أيضاً أنَّ الإضافات البغدادية عربية روحاً ومعنى إذا زالت منها آثار الترجمة، وأوحى بتلك الإضافات ما عرفته بغداد من حياة الترف والخصب منذ عهد هارون الرشيد، فتجسد ذلك في "أقاصيص غرامية صغيرة انتزعت من حياة العرب، واتسمت بسمة الإسلام، وليس معنى ذلك أنَّه كلما ذكر الرشيد قصة فهي بغدادية، فالرواة المصريون أيضاً استعملوا اسمه في حكاياتهم، وفي هذا السياق يمكن اعتبار القصص الغرامية بغداديَّ الأصل"(36).

ومن الإضافات البغدادية أيضاً ما أفرزه النشاط التجاري في البصرة مثل (رحلات السندباد البحري)، وما أفرزته الحياة اليومية في بغداد مثل حكاية (أبو محمد الكسلان)، و"يبدو أنَّ نواة (عمر النعمان)، و(عجيب وغريب) فارسية، وأنَّ الصورة النهائية لهما عراقيَّة حسب صاحب فصل (ألف ليلةٍ وليلة) في دائرة المعارف الإسلامية (الطبعة الجديدة)"(37).

وتتكوَّن الطبعة المصريَّة من الحكايات التي أضافها رواةٌ محترفون "خلافاً للبغداديَّة التي قام بها كتَّاب، فهؤلاء الرواة ضخَّموا حجم الكتاب بقصص عربيَّة فيها الكثير من التقاليد الإسلاميَّة، وأساطير فرعونيَّة، وسير يهوديَّة"(38).

ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى ثلاثة أطوار:

- فاطمي: وفيه رويت حكاياتٌ متأثِّرةٌ بمذهب الباطنية، وقد كثر الحديث في الطلاسم والسحر والجن.

- أيوبي: وفيه رويت قصص البطولة والحروب.

- مملوكي: وفيه رويت الحكايات عن أهل المدن والشطَّار.

"والملاحظ أنَّ الإضافات المصريَّة تمثِّل ما يقرب من نصف الكتاب، وتمَّت بين القرنين الخامس والعاشر الهجري"(39).

والكتاب في نهاية المطاف نتيجة تراكمات ثقافيةٍ مختلفةٍ، يمكن فرزها اعتماداً على مجموعة من المقاييس "وقد توصَّلت الدراسات الفلكلورية إلى بعض النتائج، لكنَّها تحتاج إلى دعم الدراسات الأدبيَّة، ودراسة الأشكال القصصيَّة من أهمِّ العوامل التي تساعد على ذلك"(40).

يُستهلُّ كتابُ (ألف ليلةٍ وليلة) بحكايةٍ إطاريةٍ موزَّعةٍ في قسمين موزَّعين بين بداية الكتاب ونهايته، وأصل الحكاية الإطاريَّة قسمتها (كوسكان) إلى ثلاثة أقسام:

1- "رجل تخونه زوجته فيشحب لونه، ثم يستعيد صحته عندما يكتشف أنَّ هناك من خانته زوجته مع أنَّه أرفع منه شأناً.

2- خيانة جارية لعفريت يضيِّق عليها الحبس (في قارورة مثلاً...).

3- حيلة فتاة تحاول الحفاظ على حياتها، أو حياة أبيها بواسطة حكايات ترويها لملك قرَّر أن يتزوج امرأة في كلِّ ليلة"(41).

وأهمُّ ما يميِّز هذه الحكاية الإطاريَّة، البناء الدائري والتضمين: "فالأول نهاية الحكاية، وفيه تذكِّر ببداياتها، وهو ما أكسب الكتاب وحدة تأليفه، وجعله قابلاً لجميع الزيادات، فأمكن تمطيطه عبر العصور، وتسبَّب في تراكم الحكايات وتنوعها.

وأمَّا التضمين فهو مميزات القصص الهندي، ويظهر في إدخال حكايةٍ أو حكاياتٍ فرعيَّةٍ داخل الحكاية الرئيسة. وظهرت هذه الخاصية في (كليلة ودمنة) الهندي الأصل"(42).

وفي الحكاية الإطارية هذه حكايتان فرعيتان: الأولى: (المارد والصبية)، وتهدف إلى اقناع الملكين بالعودة إلى مملكتهما بعد أن شاهدا ما هوَّن عليهما مصابهما.

والثانية من القصص الحيواني (حكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع) الذي يفهم لغة الحيوان، ويكشف خديعتهما، ويسخر منها.

"ولهذه الحكاية الفرعية الخاصة، وهي إقناع شهرزاد بخطورة مجازفتها بحياتها لإنقاذ عذارى المملكة، فلم تقتنع، ومعنى ذلك أنَّ هذه الحكاية الفرعية لم تقم بوظيفتها الإقناعية، فأقدمت شهرزاد على التجربة ونجحت، والشكلُ الدائريُّ الذي قدَّمت فيه الحكاية الإطارية شكلٌ منفتحٌ، أي قابلٌ لإدراج كلِّ أصناف القصص بصورةٍ غير محدودةٍ مع إمكانية التصرُّف في طول الليلة"(43).

وشهرزاد ــ الراوي أو الرواة ــ هي التي تتحكم في طول الليلة ومضمونها، وفي

إمكانها ــ إمكانهم ــ التلاعب بعواطف الملك ــ الجمهور ــ حتى يبلغ كلٌّ غايته "شهرزاد تتمكن من إقناع الملك بالإعراض عن عاداته، والرواة يتمكنون من استقباء الجمهور وكسب القوت"(44).

يصعب تصنيف الفنون القصصية في كتاب (ألف ليلةٍ وليلة)، وأية محاولة للتصنيف لا يمكن إلا أن تكون وقتيَّةً، وذلك بحكم اتساع دائرة الفن في الكتاب أولاً، وتنوُّع مصادره ثانياً، ولا يستطيع أيُّ باحث أن يُلمَّ بجوانب أيِّ موضوعٍ يتصل به "ثم إنَّ الرواة لم يساعدوا على البحث في قصصهم، لأنَّهم لم يفكِّروا في إعطاء اسمٍ مناسبٍ لكلٍّ منها، بل يكتفون بكلمة (حكاية) يطلقونها على جميع الأصناف مهما تنوعت وتباينت"(45).

ويمكن استخراج تسعة أجناس أدبية من كتاب (ألف ليلة وليلة) هي: "السيرة والحكاية والأسطورة والقصص الحيواني والحكاية الخرافية والحكاية الواقعية والحكاية التعليمية والنادرة والقصص الغرامي"(46).

وتخلص الدراسة إلى النتائج الآتية:

1- تركيبة الكتاب، وتبدو في وجهين: عناصر وحدة التأليف ومظاهر تفكك التأليف. ويمكن اتباع منهج اختيار نماذج مختلفة من الحكايات، ودراسة بنيتها الداخليَّة، واستخلاص خصائص شكليَّة عامة للكتاب.
2- شهرزاد وهي السلك الرابط بين الحكايات مهما اختلفت أنواعها وغاياتها، والرواة متعددون.
3- تصرُّف الرواة في الوظائف القصصيَّة.
4- الراوي شبيه بالبهلوان الذي يقذف الأشياء في الفضاء، ثم يعيدها إليه في خفَّة.
5- قد تختلف القصص في موضوعها، ولكنَّها على مستوى البنية تشبه القصة الإطاريَّة، أو أجزاء منها.

أمَّا مظاهر تفكُّك التأليف، فإنَّها أهمُّ، "لأنَّها تشمل التركيب الزماني، والفضاء، واختلاف الأنواع الأدبية، وتفاوت مستويات الخطاب، وحتى أشكال سرد الأحداث"(47).

والزمان في ألف ليلة وليلة مفتوحٌ، وأمَّا الفضاء الذي يتحرَّك فيه أبطال الرواية فهو فضاءٌ متنوِّع تنوِّع الأجناس الأدبيَّة.

ويتكوَّن عالم الخيال من مدنٍ أعطي لبعضها أسماء (مدن الأبنوس، مدينة النحاس). والأسماء وحدها كافية لإحداث نوع من التفكُّك.

والظاهرة نفسها نجدها في مستوى الخطاب بين الفصحى والعامية والدارجة المفصَّحة، وعناصر التفكُّك تفوق عناصر التأليف، والأحداث القصصية ليست مطابقة تماماً للأحداث التاريخية، ويمكن استشفاف البعد الاجتماعي من عديد من الحكايات، وفي البعد النفسي توجد صورٌ عجيبةٌ في بعض الحكايات، وفي البعد التعليمي (الغاية التعليميَّة)، فإنَّها موجودةٌ، لكنَّها دخيلة على الفنِّ القصصي.

وفي مجال استلهام التراث واكتشاف فنون الأدب العربي لكتاب (ألف ليلةٍ وليلة) كمصدر إلهام، لم يتم ذلك إلاَّ في الثلث

الأول من هذا القرن "وأوَّل من أدرك إمكانية توظيف الكتاب في المسرح هو توفيق الحكيم، ثم تبعه آخرون في القصة والشعر، ويمثِّل توظيفهم هذا اعترافاً بعمق الأدب الشعبي، وثراء فنيَّاته الحكائيَّة"(48).

وأمَّا الثقافة الأوروبية، فقد استفادت من الكتاب مبكراً منذ بداية القرن الثامن عشر، ويبدو أثر (ألف ليلة وليلة) في المسرح والقصة واضحاً، فقد ألَّف توفيق الحكيم أربع مسرحيات مستوحاة من (ألف ليلة وليلة)، واستلهم الكاتب اللبناني (أديب مروة) شخصية مروة في مسرحية بعنوان (توبة شهرزاد 1951)، وتدور مسرحية علي أحمد باكثير (سرُّ شهرزاد 1953) حول خمس شخصيات بعضها من ألف ليلة وليلة، وبعضها الآخر من تصوُّر المؤلِّف، وهي شهرزاد، والملكة بدور، وشهرزاد ودنيازاد، والطبيب ورضوان)، وشهرزاد في (مسرحية شهريار) الشعرية لعزيز أباظه (1954) "التي تتوصَّل إلى إقناع الملك بفداحة أخطائه بواسطة حكاياتها، فتدفعه يقظة ضميره إلى عزل نفسه، وإلى التزهد في ملذَّات الدنيا"، ولعبت شهرزاد دوراً مهمّاً في مسرحية أحمد عثمان (ثورة في الحريم 1961")، إذ حرَّضت النساء على الثورة ضدَّ شهريار، فخضع لإرادتهن، واستجاب لمطالبهن"(49).

وظهر شهريار في المسرحية التي تحمل اسمه، وهي للكاتب السوري عمر الناس (ألَّفها سنة 1966) في مظهر الضحية التي تثير الشفقة بسبب تأنيب الضمير وتعذيبه له"(50).

وركَّز فاروق سعد في مسرحيته (عودة شهريار 1968) على مناقشة مؤلِّفي كتاب (ألف ليلةٍ وليلة)، "الذي نظر إليه نظرةً نقديةً، فرأى أنَّ الملكة لا يعقل أن تخون زوجها لأنَّ غلمان القصر جميعاً خصيان، ولأنَّ شهرزاد لا يعقل أن تحوِّل رجلاً سفَّاحاً إلى رجل لطيف بمجرد سرد الحكاية"(51).

وظهر تأثر ألف ليلةٍ وليلة في المؤلفات الآتية:

في المجموعة القصصية (القصر المسحور 1936) لطه حسين وتوفيق الحكيم، والغاية منها مناقشة مسرحية (شهرزاد) وفكُّ ألغازها في أسلوب هزلي، ورواية (أحلام شهرزاد 1943) طه حسين، ورواية (قلت لشهرزاد... فضربتني 1945) لزكي طليمات، وعالجت طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، و(بين أختين) لطه حسين في شكل رسالة بعث بها عزيز أباظه، وأقصوصة (غيرة شهرزاد) لأحمد الألفي، ونشرت بمجلة آخر ساعة سنة (1948)، وفيها تظهر شهرزاد في صورةٍ ساخرةٍ تحوِّل المؤلِّف إلى قردٍ غيرةً من صاحبته، وقصة (قالت لي شهرزاد) لحفني محمود (1948)، وأقصوصة (الليالي) لمحمد علي حماد، ونشرت في مجلة الأسرة (1949)، وأقصوصة (حماري والطغيان) لتوفيق الحكيم، ونشرت في مجلة روز اليوسف، وأقصوصة (ألف ليلة وليلتان) لحسن مظهر (1950)، وأقصوصة (الساحرة العجيبة) لفؤاد سليمان (1953)، ورواية (شهرزاد) (1958) لفتحي غانم، وأقصوصة (شهرزاد والساحر) (1958) لفتحي غانم. "وفي

الحقيقة يعسر إحصاءُ كلِّ الأعمال التي استهلمت شخصية شهرزاد وحكايات ألف ليلة وليلة بصفة عامة، والنماذج المذكورة كافية لإعطاء صورةٍ عن مختلف أشكال توظيف الكتاب في المسرح والقصة، وبصفةٍ عامة فإنَّ قضايا العصر الذي يكتب فيه المؤلفون أكثر حضوراً من مادة الكتاب الأصليَّة لأنَّ الغاية الأساسيَّة ليست إحياء الكتاب بقدر ما هي إثارة مشاكل راهنة، وهو ما يظهر بوضوح في القصائد الني نظر أصحابها إلى الكتاب"(52).

أمَّا في الشعر فقد كان ذكر شخصيات (ألف ليلة وليلة) سابقاً لتوظيفها في القصة والرواية والمسرح، وأوَّل من فعل ذلك العقاد في قصيدته (شهرزاد أو سحر الحكايات) التي نشرت في ديوان له سنة (1926)، وهي نوعٌ من الشعر القصصي، والبيَّاتي في قصيدته (قصيدة الحريم) (1948)، وأحمد خميس في قصيدته (شهرزاد) التي نشرت في مجلة الهلال (1949)، وقصيدته الثانية (شهرزاد) سنة (2000) التي نشرت في مجلة الهلال أيضاً سنة (1950)، وقصيدة (غرام شهرزاد) للشاعر العراقي يوسف عز الدين سنة (1954)، وقصيدة (شهرزاد في القرن العشرين) للشاعرة العراقية عاتكة الخزرجي سنة (1954)، وقصيدتها الثانية (أحلام شهرزاد)، وقصيدة (بغداد في الصف) (1952) للشاعر محمد مهران السيد.

"وبقيت شخصيَّات الكتاب وسائل إيحائيَّة في العديد من القصائد والدواوين إلى اليوم، لكنَّ طريقة التوظيف تغيَّرت، فلم تعد القصيدة مركِّزة على إحدى الشخصيات، بل صار الشاعر يكتفي بإشارات موحية فيها الكثير من الحنين والإعجاب"(53).

حواشي:

(1) محمود طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، تونس 1986، ص:5.

(2) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص:5.

(3) د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط4، القاهرة، ص:9.

(4) ذكر الأستاذ المنجي الشملي هذه العناصر الثلاثة في بحث ألقاه في ندوة (علم النص) يوم 13 ديسمبر 1980.

(5) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص:7.

(6) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص:8.

(7) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص:9.

(8) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص:21.

(9) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 77.

(10) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 77.

(11) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 77.

(12) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 77.

(13) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 77.

(14) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 77ـ78

(15) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 78.

(16) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 78.

(17) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 78.

(18) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 78.

(19) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 78.

(20) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 79ـ80.

(21) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 80.
(22) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 80.
(23) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 80.
(24) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 80.
(25) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 80.
(26) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 81ـ80.
(27) رني خوَّام "ملحمة اللصوص" المقدمة، ص: 7.
(28) A. Miquel. Sep Contes dse Milleet uneet Nuite. Introduction. P:11ـ12
(29) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 82.
(30) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 83.
(31) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 87.
(32) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 87.
(33) المسعودي، مروج الذهب.
(34) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 92ـ91.
(35) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 93.
(36) أحمد حسن الزيات، أصول الأدب، ج1، القاهرة 1935، ص: 54ـ52.
(37) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 94.
(38) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 95.
(39) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 95
(40) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 96.
(41) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 101.
(42) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 101.
(43) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 101.
(44) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 102.
(45) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 107.
(46) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 110ـ109.
(47) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 121.
(48) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 137.
(49) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 138.
(50) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 138.
(51) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 139.
(52) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 140.
(53) د. محمود طرشونة، المرجع السابق، ص: 141.

المراجع:

1- د. محمد طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة، تونس (1986).
2- د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط4، القاهرة، (1970).
3- الأستاذ المنجي الشملي، بحث ألقاه في ندوة (علم النص) يوم 13 ديسمبر (1980).
4- عبد الرزاق حميدة، الأدب المقارن، القاهرة، (1948).
5- روسو وبيشو، الأدب المقارن، باريس (1967).
6- رني خوام، ملحمة اللصوص، باريس (1965).
7- A. Miquel. Ua Conte des Mille et Une Nuits. Gharib et Ajib. Perspectives d'analyse paris Flammarrion, (1977).
8- أحمد حسن الزيَّات، أصول الأدب، ج1، القاهرة، (1935).
9- عبد الوهاب المسيري في عرض لكتاب فريال الجبوري غزول (ألف ليلة وليلة تحليل بنوي)، القاهرة (1983)، العرض في مجلة فصول، المجلد الثاني، مارس 1982.
10- كمال أبو ديب، إشكالية الأدب المقارن، باريس (1967)، ص: 174 (بالفرنسية).

□□

الشعر

بعد الثمانين

□ جابر خليل بك

بعد الثمانين ماذا يكتب القلم
والشيب حاصره والهم والهرم

بعد الثمانين أحلام الصبا هربت
عن ناظريه وحل اليأس والألم

وبات يشرب من آهاته دفقاً
على الشباب وما آلت له الهمم

وكيف يسلو وقد شالت رواحله
في غفلة وانطوى عن أفقه العلم

هل ظل فيما تبقى في الحياة له
من فسحة العمر إلا الدمع والندم

والـــــذكريات اللـــــواتي لا تفارقـــــه

تقتـــات مـــن قلبـــه المضـــنى وتلـــتهم

ورغـــم مـــا في زوايـــا الـــنفس مـــن غصـــص

حـــرى يـــداعب ماضـــيه ويبتســـم

فتســـبق البســـمة البيضـــاء عاصـــفة

مـــن الـــدموع فتطويهـــا وتنهـــزم

ثكلـــى تمرجحهـــا الأشـــواق باكيـــة

علـــى الأمـــاني اللـــواتي غالهـــا العـــدم

***

وقفـــت وحـــدي حزينـــاً بـــين أســـئلتي

عمـــن أتـــوا ومضـــوا قبلـــي وأيـــن هـــم؟

مـــروا علـــى الجفـــن أحلامـــاً ومـــا تركـــوا

إلا الـــدموع علـــى الخـــدين تنســـجم

إلا الحـــــــنين إلى ذكــــــــرى أداعبهــــــا

إن لاحـــــني الشـــوق أو صـــب الأســـى قلـــم

كـــــأن كـــــل حيـــــاة المـــــرء أحجيـــــة

منـــــذ الخليقـــــة حتـــــى تنتهـــــي الأمـــــم

فلـــيس يبقـــى ســـوى مـــا خـــط مـــن قـــيم

في دفـــتر الـــدهر فهـــو الخصـــم والحكـــم

إن كـــــــان أدى بإيمـــــــان رســـــــالته

قـــولاً وفعـــلاً وســـادت عنـــده القـــيم

وقســـــم العمـــــر أخلاقـــــاً وتضـــــحية

والحـــب رائـــده والعـــدل والكـــرم

مـــا غـــاب عـــن عصـــره يومـــاً ولا غربـــت

أفعالـــه فهـــي في عـــرف الثـــرى ديـــم

أمـــا الـــذي ضـــيع الأيـــام ثرثـــرة

وســـاد في أصـــغريه الجـــوع والـــنهم

ومـــــــر في عصــــــره حرفـــــاً وفاصـــــلة

طغــــى عليهــــا البيــــان الســـمح والكلـــم

مــــا عــــاش يومـــاً وظـــل المـــوت حاضـــنه

منــــذ الطفولــــة حتــــى شــــابت اللمــــم

***

يـــا رب عفـــوك عـــن ضـــعفي وعـــن كســـلي

منــــك العطـــاء وأنــــت البـــدء والخـــتم

قضــــيت عمــــري بــــلا مــــال ولا ســــعة

لكــــنني بإبــــاء الــــنفس مــــتهم

فمــــا وقفـــت علـــى بـــاب ليمــــنحني

بعــــض المعونــــة ســــفاح ولا صــــنم

وبالرجولـــــة مهمــــا كــــابروا فأنـــــا

رغــــم الجــــراح بحبـــــل الله معتصــــم

□□

ماذا أقول للوطن؟!!

□ أ.د. حسين جمعة

(1)

مــــــــــاذا أَقـــــــــولُ مُبـــــــــادراً خِلاَّنــــــــــي؟!

نَــــــــزَفَ الزَّمــــــــانُ مَصَــــــائبَ الأَضْــــــغانِ

حَمــــــــلَ الحَماقــــــــةَ في العُــــــــروقِ جَهَالــــــــةً

لم يلتفِــــــــتْ للرُّشْــــــــدِ والإِحْسَــــــــانِ

رَكَــــــــزَ الرمــــــــاحَ ســــــــفاهَةً في عُصْــــــــبةٍ

مَرَقَــــــــتْ مُرُوقــــــــاً زاخــــــــراً بلِعَــــــــانِ

قــــــــد أَنْــــــــذرَ المَصْــــــــدُوقُ في أَقْوالــــــــهِ

مــــــــن شَــــــــرِّها؛ إِذْ مَــــــــاجَ بالبُهْتــــــــانِ

أَرْبابُهــــــــا يَبــــــــدونَ خَيْــــــــرَ تُقَاتِهــــــــا

يُجْــــــــرونَ عِلْمــــــــاً ظــــــــاهِرَ الإِيمــــــــانِ

لكــــــــنَّهم ضُـــــــــلاَّلُ دَهْـــــــــرٍ فـــــــــاجرٍ

هتكُـــــــوا العَدالـــــــــةَ أَوْغَلُـــــــوا بطِعـــــــانِ

(2)

وتوافـــــــــــدَ الأشـــــــــــرارُ في أَوزارهـــــــــم

لبســـــــــوا ســـــــوادَ الحِقْـــــــــد بـــــــالأَرْدانِ

قَـــــــدْ كَفَّــــــروا أَهْـــــــلَ الفَضـــــيلةِ والــــــرؤى

عـــــــاثوا فَسَـــــــاداً في رُبَـــــــى الوُدْيـــــــانِ

نَشَـــــــروا الجريمـــــــةَ أَكْبَـــــــروا أَعْلامَهـــــــا

زَرعُـــــــوا الصَّـــــــحارى رِبْقَـــــــةَ الزُّعْـــــــرانِ

صَـــــــلَبوا الجِبـــــــالَ بكَيْـــــــدِهم وفُجـــــــورهم

غَصَـــــــبُوا حَرَائـــــــرَ لُـــــــدْنَ بـــــــالرحمنِ

هَـــــــدَمُوا المنـــــــارَةَ خَرَّبـــــــوا تيجانَهـــــــا

مِحْـــــــرابُ شَـــــــيْخٍ لم يَـــــــدِمْ لثَـــــــوانِ

وكنيســـــــةٌ مـــــــن عَهْـــــــدِ بـــــــولسَ أُحْرِقـــــــتْ

أوْدَوا بـــــــإرْثٍ طـــــــاحَ في القِيْعـــــــانِ

أَيقونـــــــــــةٌ سُـــــــــرِقَتْ وبيْعَـــــــــتْ للعِـــــــدا
صُــــــحُفٌ تُــــــداسُ بجَزْمــــــــــةِ الخَـــــوَّانِ

شَــــــــرَفٌ يَضـــــــيعُ وحُرمـــــــــةٌ يغتالهــــــا
صِـــــــلٌّ يخـــــــادِعُ في حِمَــــــى الـــــدَّيَّان

لم يَبْـــــــقَ رُكْـــــــنٌ قـــــــائِمٌ في مَوْقـــــــعٍ
إلاّ اسْـــــــتفاقَ علـــــــى لَظَـــــــى الشَّـــــيْطانِ

وتَسَـــــــاقط الـــــوَطَنُ العزيـــــــزُ مُــــــــدَمَّراً
أَضـــــحى مُباحـــــاً، عـــــاثَ فيـــــهِ الجـــــاني

(3)

مــــــاذا أَقـــــــولُ لأُمَّـــــــــةٍ منكُـــــــودةٍ
قَــــــدْ أُولِعَـــــــتْ بخلافِهَـــــا الفَتَّـــــانِ؟!!

مــــــاذا دهاهــــــا كــــــي تُمَـــــزّقَ روحَهــــــا
ولطالمـــــا فخـــــرَتْ علـــــى الأَكْـــــوان؟!

يـــــا وَيْـــــلَ عُــــرْبٍ قَطَّعـــــوا أَرْحـــــامَهم

أسْـــــرَوا بليـــــلٍ يُجتلـــــى بـــــدُخَانِ؟!؟

يـــــا ويـــــل شَـــــعْبٍ ذاقَ مُـــــرَّ جنايـــــةٍ

وشـــــكا الجـــــراحَ يلـــــوكُ بالأشْـــــجانِ!!

ذَرَفَ الـــــدموعَ مُقرِّحـــــاً أَحْـــــداقَها

حَلَـــــبَ العـــــروقَ، وفـــــازَ بالأَكفـــــان!!

شَـــــربَ المهانَـــــةَ لم يُقـــــمْ لمُـــــروءةٍ

نسَـــــباً أصـــــيلاً يُرْتجـــــى بمكـــــان!!

في مثـــــل هـــــذا مـــــا الـــــذي يَبْقـــــى لهـــــا

مِـــــنْ مَجْـــــدِ تـــــاريخٍ زَهـــــا بجَنَـــــانِ؟!

(4)

مـــــاذا أَقـــــولُ لكُـــــلّ قَلْـــــبٍ مُفْعَـــــمٍ

بنَـــــدى العُروبـــــةِ يُصْـــــطفى برِهَـــــانِ؟!

مـــــاذا أقـــــولُ لكـــــل شـــــيخٍ صـــــابرٍ

فقـــــدَ الرفـــــاقَ وحُـــــبَّ صَـــــدْرٍ حـــــانِ؟!

مـــــــــاذا أقـــــــــولُ لزَوْجَـــــــــةٍ ملتاعـــــــــةٍ

نَزَعـــــــــتْ بَهَـــــــــاءَ العُمْـــــــــرِ بالهَـــــــــذَيانِ؟!

مـــــــــاذا أقـــــــــولُ لطفلـــــــــةٍ مكلومـــــــــةٍ

أذْرَتْ صـــــــــفاءَ الـــــــــنَّفْسِ بالحِرْمـــــــــانِ؟!

مـــــــــاذا أَقـــــــــولُ لهـــــــــائمٍ بغَزَالـــــــــةٍ

لم يَنْتظـــــــــرْ لـــــــــيروزَ بـــــــــالمِيْزانِ!!

ومضَـــــــــى إلى حيـــــــــثُ العـــــــــروسُ شـــــــــهادةٌ

قَـــــــــدْ زفَّهـــــــــا مَهْـــــــــراً دَمُ الفُرْســـــــــانِ؟!!

هَبَّـــــــــت بفَجْـــــــــرٍ تجتلـــــــــي وَجَنَاتُهـــــــــا

وَرْدَ الشَـــــــــهِيْدِ تَلُـــــــــوذُ بالرَّيْحـــــــــانِ

مـــــــــاذا أَقـــــــــولُ لكُـــــــــلّ أُمٍّ أَثْمَـــــــــرتْ

هـــــــــزَّت بجِـــــــــذْعِ اللَّـــــــــوْزِ والرُّمَّـــــــــانِ

سَـــــــــهِرت ليـــــــــاليَ تَرْتـــــــــدي أَوجاعهـــــــــا

نشـــــــــدَتْ شـــــــــباباً تَزْدهـــــــــي بحَنَـــــــــانِ

خضـــــبت همومـــــاً كـــــي تـــــرى أَبْناءهـــــا

عَـــــزُّوا مكانـــــاً ثابـــــتَ الأَرْكـــــانِ؟!

فـــــإذا بهـــــا ترتـــــادُ يومـــــاً حالكـــــاً

يَـــــبسَ الكـــــلام علـــــى قَـــــذَى الأَسْـــــنَانِ

ذَهِلَـــــتْ بُكـــــاءً لا تَـــــرْومُ مكانَهـــــا

نَحَـــــرَتْ دموعـــــاً في خُطَـــــى الحَيْـــــرانِ

يـــــا ناعيـــــاً لم تَـــــرْعَ حَـــــقَّ أُمُومَـــــةٍ

وقضـــــى الإلـــــهُ بفُرْقـــــة الأَفْنـــــانِ

ســـــاق المنايـــــا أُتْرعَـــــتْ حلباتُهـــــا

وعـــــلا النـــــواح مُزَغـــــرداً بتَفَـــــانِ

(5)

مـــــاذا أَقـــــول إذا الرجـــــال تلاحمـــــوا؟!

يـــــا فرْحَـــــةَ الإقـــــدام بالشُّـــــجْعانِ!!

عَقَـــــدُوا رِباطـــــاً صَـــــادقاً بعزيمَـــــةٍ

كـــــي يَهْزمـــــوا الإِرْهَـــــابَ دُوْنَ هَـــــوَانِ

نَــــــــذَرُوا نفوســـــــــاً للطهــــــــارةِ مَهْرهــــــــا

ولطالمـــــــــا أَعْلَـــــــــوا ذرا البنيـــــــــانِ!!

قــــــد زانهـــــم مَجْــــــدُ البُطولـــــــةِ والفـــــدا

عرفُـــــــوا الشَّـــــــهامَةَ شِيـــــــيْمةَ الإنْسَـــــــانِ

رادُوا المعـــــــــاركَ أَصْـــــــــبحوا أُمثولـــــــــةً

رضَـــــــعُوا الإبـــــــاءَ برَوْضَـــــــةِ الأَقْـــــــرانِ

ورَجَـــــــوا خــــــلاصَ تُـــــــرابِ أَرْضٍ حُـــــــرَّةٍ

تُعْلـــــــي الكرامَـــــــةَ تنتشـــــــي بلِســـــــانِ

فـــــــازوا بخُلْـــــــد في الـــــــيقين وفي النُّهـــــــى

مـــــــا أسْـــــــعَدَ الشـــــــهداءَ بالأوطـــــــانِ!!

نبتَـــــــتْ شَـــــــقائقُ للشّـــــــهادةِ ترتقـــــــي

أُفُـــــــقَ الســـــــماءِ وتَغْـــــــتني بجِنـــــــانِ

(6)

قَـــــدْ قُلْـــــتُ مـــــا فيْ رَغْـــــبتي يــــا صـــــاحبي
أَزهــــــو بشَــــــعْبٍ يحتمــــــي بأَمــــــانِ

أَفْـــــدي البطولَــــــةَ في الوفـــــاءِ وفي النَّـــــدى
مــــــا دَامَ دَوْحٌ عـــــــامِرٌ بزمـــــــانِ

ليشـــــبَّ نَخْـــــلٌ باسِـــــقٌ ومُعـــــانقٌ
كـــــل الريـــــاضِ بنَشْـــــوةِ اللَّهْفَـــــانِ

ولســـــوف يمضــــي كُــــلُّ ذِكْــــرٍ خالـــــداً
يــــــروي بــــــه الإنْســــانُ للإنســـــانِ

أللهُ – جـــــلَّ جَلالــــــه – في عَرْشِــــــهِ
خَلَـــــقَ الحيـــــاةَ وزانَهــــــا بَــــــرَوانِ

كتــــــبَ البقــــــاءَ لذاتِــــــهِ مُتَفَــــــرّداً
أَرضَـــــى الأَنَـــــامَ بِنِعمـــــةِ النِّسْـــــيانِ

دمشق (2014/6/25م)

□□

شقوق المكان..

◻ عبد الكريم يحيى عبد الكريم

يا أخا الزّهـرِ قُمْ

تلك أمُّكَ قامت تفتّشُ بينَ

شقوقِ الحجرْ

عن كُراتِ زجاجٍ لعبتَ بها

عن بقايا سجائرَ دخّنتهَا..

ثم خبّأتَها في الزوايا.. على السّطحِ..

خوفَ العيونْ

يا أخا الضوءِ قُمْ

تلك أمُّكَ شامخةُ الحبِّ

قامـت تفـتِّشُ بـين حـروف المكـانِ.. تضـمُّ

المكانْ:

"هو من عبق الزّينِ

من أثرِ الحلُوِ طفلي.. ندى العينِ

يا رمقي

(شقشقتْ) أخواتُ الدّمِ

رفرفَ النّعنعُ المنتمي

للفضاءِ وملحِ البلادْ

يا نهارَ النّهارْ

قمْ ربيعيَ.. قمْ"

تلك شامخةُ الدّمعِ

آخرُ ما قال عنها الطّبيبْ:

"قلبُها فيه جرحٌ غريبْ

فيه صورةُ طفلٍ بهيّ
مرَّةً يتزيّا بأيقونةٍ.. مرّةً بِوَليّ"
تلك شامخةُ الشوقِ
آخرُ ما قال عنها القمرْ:
"دمعُها يتلألأ أغنيةً
دمعُها عَلَمٌ.. حزنُها وطنيّ"
يا أخا الصّبرِ قُمْ
ليتَ لي ساعَدَيْكْ
فأضمّ صداكَ إليها
ليتَ لي يا أخي شفتَيْكْ
فأُقبِّل عُكّازَها وَيَدَيْها
هي سامقةُ القلبِ
آخرُ ما سكبتْ في انتظار النهارْ
كان دمعتَها الخائفهْ:
"يا أخا الوردِ قُمْ
سأزوّج عينيكِ أحلى فتاةْ
في انتظاركَ تبقى الحياةُ بغيرِ حياةْ
في انتظاركَ زغرودتي واقفهْ"..
ثمَّ نامت على حجرٍ ضائعٍ في الضّفافْ
تتراقصُ ما بين أهدابها صورٌ وارفهْ!

❑❑

حزني..

عماد جنيدي

حُزني أَعمقُ بَحرٍ في العَالمِ
حُزني ثامنُ بَحرٍ في العَالَمِ
حُزني كالشَّجَرِ العَريانِ
كأعمدَةِ الهاتِفِ
كالشَّارِعِ في مُنتصَفِ اللَّيلِ
حُزني يُشبهُ أوراقَ الدِّفلى
يشبهُ شكلَ الزنزانَةِ
وَهيَ تَضُمُّ سجيناً أبديّاً
مُتَّهماً بالحُبِّ
حزني يُشبِه حُزنَ الأطفالِ
وَحزنَ الحملان

وَحُزنَ الخِرفانِ
وَحزنَ المنساقينَ إلى الذبحِ
وحُزنَ الأوطانِ
تباعُ وَتُشرى في أَسواقِ الخوّانِ
حُزني يُشبهِ طاغيةً يهتزُّ مِنَ الرّعبِ
وَجَلّاداً يهتزُّ من الشّعبِ
وزنديقاً أدرَكَهُ الآنَ عِقابُ اللّهِ
ويُشبهُ حَتَّى المُجرِمَ حينَ
يُقامُ عَليهِ الحدّ
حُزني يشبه حَرباً ظالَمةً
تَقتُلُ شعباً

مِن أجلِ السِّلعَةِ
بقيَ الكونُ أو بقيَ

يُشبهُ حَرباً عادِلةً
العَدَمُ المرّ

مِن أجلِ الحُرّيَّةِ
بقي الظلمُ أو بقيَ العَدل

يشبهُ وَجهَ الشّمسِ
للّهِ وحدهُ كانَ البقاء

صَباحَ ربيعٍ
حُزني أعمقُ بَحرٍ في العَالَم

كلّ شَيءٍ في الأرضِ
حُزني ثامِنُ بحرٍ في العالَمِ

يَدعو إلى الحزنِ
تلزَمُني كُلُّ مياهِ بحارِ العَالم

يَخلُقُ في داخلي رغبَةً في البكاء
لتكونَ دمُوعي كامِلَة

الغُرابُ كَما العندليب
يلزَمُني كُلّ بكاءِ الإنسان

القَتِيلُ كما قاتله
منذُ التُّفاحَةِ حتّى الآن

مذا تبقى إذّن؟!
لأعبّرَ عَمَّا في قلبي

بقيَ النومْ
من هَمٍّ مِن أحزان

أو بقيَ الموتُ

□□

هنالك سيدة..

□ فريد السعيداني*

هنالك سيدة
من فصيلةِ غَيْم كذوب
تزيدُ ملوحة هذا الهواء
تزيدُكَ قلباً جديدا
وبعض الأماني القلوب
كلما حرّك الرّيحُ بيتَ الحصى
واشتكَى النهر حِصتّه مِن رَذاذٍ
سيَنقر مِثل العصافيرِ بلورَه المُشتهى
ـ فاصعدي في دمي قدْ يُغيّر قلبي أحبّته ثمّ يمرضُ..
لكنّها تُمطِر الآن طيراً وماءْ
على شجَرِ الآخرين
ويُكسَر تِرْسُكَ تحت النّدى

هنالك سيّدة
تستضيفُ الهباءَ إلى ليْلِها
تستضيفك في زرّ ثوبٍ اهْتدى
ـ ضَعْ يدي في يديكَ سيَنْزِلُ بَدوٌ على حُلمِنا
ـ لنْ أُحِبَّكِ أكثر حتّى تصيرَ السّماءُ أقلَّ ارتفاعا
وأعرفُ كم من مسافة روحي قطعتُ هُنا
يخرج الطيرُ مِن عُشّه تخرُجَ الأغنيهْ
"في فمي فمه ودمي دمُه"
يضحكُ القلبُ مِن نفسِه: "كيف أكونُ غدا؟"

هنالك سيّدة
يصعُب الحُكْم عليها
فتستوقِفَ الظلَّ صحبا عنيدا على دِمَنٍ في خُطاها...
خليليّ عوجا قليلا إذا شِئتما وارْفقا بالغريب الذي
سَوفَ يغفر لِلقلب أخطاءَه كُلَّها
واحملا حِكمتي "من ضبابٍ يكون صوابَ الهوى"
ذاك قلبي على قلبها مِثل رَجْعِ الصّدى

---

* شاعر من تونس .

هنالك سيّدة
يصعُب الحُكْم حُكما عليها
كأنّ الخِيامَ تخبّئ منحدرا لا يؤدّي إلى هدف
مَن أنا... كي أرى أحدا لا أراه؟
وأخرُج بعد ليالٍ على النّاس: "بللني مطر فامتلأتُ الهنيهة
لكنني لا أرى جسدي في المياه".
ومَن هي كيْ تصرخ الآن مريم في ثوبها:
"مَن يكون جديراً بكَيّ الحديقةِ تحت ثيابي
ويتبع أمْسِي المُحدِّق في الماء مِثل كلابِ الرَعاة
ويصقل نايَه في بُحّتي ثمّ يشرح حبّه فوق سياجي
ثلاثين يوما مِن الدّمع حتى أهِمّ به
ويكون غريمَ الإله
- رأيْتُ الإلهَ بسوسنة أوّل النّهِر
كان جنود الهواء يُطِلون مِن جَسدي
لا أرى أحدا في الصّدى غيرهم لا أرى جسدي
فبكَيْتُ خُذيني على مَهَلٍ أسوة بالمدى

هُنالك سيّدة
مُشتهاة تُعيد اصطفافَ الصّباحِ على الشُرفات
وتجرَحُ قلبَ الكمنجةِ والأغنيات
تطوف بنا كيفما قد يطوف بها
سِرب هذا القَطا حوْل كعب الحِذاء
تُلملم أشياءَنا كي تقول كلاماً كثيرا
عن الفرق بين اليمام وبين الصّدى
لمْ أكنْ بلدا في حرير الذهاب البعيدِ إلى شُرفةٍ
لا تطِلّ على قرطُبهْ
بَيْد أنّ يدَيها تربّي المكان الذي نحن فيه
وتتركُ شوكَ الزّمان على حالِه
مُهمَلاً في المدَى

هُنالِك سيّدةٌ
لا أبوح بها... تِلك سيّدتي
ولأمُتْ في الذهابِ إليها سُدى في سُدَى

❑❑

على هدي اليمام.. إليك..

□ قحطان بيرقدار

حالِماً

كالشَّواطئِ عندَ الغُروبِ

أجيئُكِ بالقلبِ مُشْتَعِلاً بِضيائِكِ

أصْعَدُ حتى أُقَبِّلَ كُلَّ النُّجومِ

وأمْسَحَ رُوحي بِعِطْرِ الكواكبِ

أهْبِطُ بعدَ ارْتِعاشِ المجَرَّاتِ

أكثرَ أمْناً

مَعِي حَفْنَةٌ مِنْ يَقِينِ النَّبيِّ

وبِضْعُ زنابِقَ لَمْلَمْتُها مِنْ جُنُوني..

***

ما لكِ الآنَ غيري شهيداً على مُعجِزاتِكِ

يا بْنَةَ كُلِّ الأساطيرِ

أنتِ الوحيدةُ

مَنْ أستطيعُ اقْتِفاءَ سَنَاها

ومَنْ تَحْتَوِيني

كآلِهَةٍ لا تُكَلِّفُ غيري

بِتَقْدِيسِ أسمائِها المشْتَهاةِ

ورَفْعِ صَلاةِ القصائدِ ليلاً إلى رُكْبَتَيْها

وحَمْلِ الأضاحي إليها صباحاً مُغَمَّسَةً بالحَنِينِ..

عابثاً كُنتُ قبلَ انْحِنائِكِ نَحْوِي

وقبلَ عُرُوجِي إلى شَفَتيكِ

وما كُنتُ أعْرِفُ أينَ أُوَجِّهُ وَجْهِي

وأينَ سأزْرَعُ أغْصانَ جَمْرِي

أعِنْدَ التي تَسْتَحِمُّ بماءِ الغِوايةِ

في بِرْكَةِ الشَّبَقِ حبَّاتِ عِقْدٍ مِنَ الصَّلَواتِ

تَناثَرَ بينَ سَنابِلِها الخُضْرِ

في حَقْلِها الثَّمِلِ والمتَرنِّحِ بينَ رِياحِ الصَّبا والجَنُوبِ

أمْ أنِّيْ سأُعْرِضُ عن كُلِّ هذا
وأحْمِلُ كُلَّ أعاصيرِ عُمْري
لأعْصِفَ بالمستَرِيحَةِ فوقَ أرِيكَتِها
دُونَ أيِّ زَخارِفَ
تُبْعِدُ طَيْفَ النُّعاسِ يُداعِبُ سُكْرَ الجفُونِ..

***

لا أراكِ كما يَحْلُمُ الشُّعراءُ
وكُلُّ عِبادِ الجَمالِ
فإني رَسُولُكِ
أنتِ اصْطَفَيْتِ جُمُوحِيَ
مُنذُ الْتَقَيْنا بِمَقْهَىً
يُسَطِّرُ تاريخَهُ بِسَحابِ الدُّخانِ
بِقَرْعِ الكُؤوسِ
بِهذا البَهاءِ المعَرِّشِ بينَ المقاعِدِ والطَّاوِلاتِ
وبينَ وَميضِ القُلُوبِ
وخَفْقِ العُيُونِ..
لم أزَلْ خائِفاً مِنْ غِيابِ اليَمامَةِ عنْ شُرْفَةِ البيتِ
رَغْمَ زَمانٍ نُعَتِّقُهُ قَطْرَةً قَطْرَةً
في دِنانِ السَّكِينَةِ

لم نَلْتَفِتْ مَرَّةً لِلغُرابِ
يَخُطُّ بِمِنْقارِهِ لِلْفِراقِ سبيلاً
ويَبْقَى اليَمامُ يُعَشِّشُ ما بَيْنَنا كُلَّ حينْ
يطيرُ صباحاً
ويَرْجِعُ عندَ الغُروبِ
لِيَقْضِيَ لَيْلَتَهُ مُطْمَئِناً
تَماماً كَسُمْرَتِكِ الأزَلِيَّةِ
هذي التي أسْتَغِيثُ بها في الصَّقِيعِ
وآوِيْ إلى ظِلِّها في الهَجِيرِ
فأيُّ طُمَأْنِيْنَةٍ تَعْتَرِيني..
الْمَكانُ الأثِيريُّ
حيثُ نَكُونُ معاً جَالِسَينِ
على ضَوْءِ أُلْفَتِنا
لا رِياحَ ستَكْسِرُ هذهِ الغُصُونَ
التي تَتشابَكُ مِنْ حَوْلِنا
مُنذُ كُنَّا نُغَنِّي لِعُشٍّ
ستُوْلَدُ فيهِ رُؤانا الطَّلِيقَةُ
بينَ اليَقِينِ وبينَ الجُنُونِ...

***

❑❑

القصة

لجّة الفرح..

❑ جودي العربيد

هو نفسُه "عريبي بن فوال" الشاب الذي كان يتقدّمنا في مظاهرات الدم - كما كانت تُسمّى - المظاهرات التي تجمعنا على نداءٍ واحدٍ.. (السّاحة.. الساحة..) هناك في ساحة الميدان. أتابعُ قصّته التي يحكي فيها كيف ذهبَ تاركاً مقاعدَ الدراسةِ مُكرهاً.

لم يكن عودُه قد خبر الرياحَ العاتية. كان كجناح عصفورٍ لمّا يتمرّس بالغوصِ في عباب الرياح. أغمضَ عينيه وانطلقَ نحو الموجة السابعة. كان يعلمُ أنها السابعة. وهو الذي لم يخبر الأولى، ولا الثانية. ولكن له والدة ولا جميلة بو حيرد. جميلة تلك الشابة التي كان يحلو لكثيرٍ من أبناء بلدنا أن يشبّهها مرّةً بجان دارك، ومرّةً يؤكّدون أنّ جان دارك هي صورةٌ عنها. تلك الفتاة العفوية .. البسيطة التي تحملُ براءة الوردة، وندى الصباح، في عزّ الفجر الخجول.

أمُّ عريبي هي التي صنعت تلك الصخرة. لم تزوّقها .. فقط بثّتْ فيها شيئاً من روحها. وقرأتْ من تسابيح أجدادها. أرادتْ أن تعيش الخنساء ثانيةً، التي تمنّتْ أن تموت لتلحقَ بالجنّة الخضراء - جنتهم - .

كتبتْ له:

ـ عريبي.. يا وليدي أنا أعرفُ أنكَ محرور.. كنّكَ تحمل همّ بلاد بحالها يا وليدي..!

يا لها من أمٍّ..! هذه الروح كيف كانت ترشح له وهو في فم الظلام؟ كيف لذلك النسغ أنْ يمرّ عبر الكاف والنون؟ نعم يا عريبي هذه هي أمّكَ. ألم يقولوا الدنيا أم.. أم أنّ الأم هي الدنيا..؟!

حرصتُ على ألاّ أتركَ تلك الروايةَ دون أن آتي عليها قبل الموعد الذي ضربه الصّحْبُ رجالاً، ونساءً الذين سيستقلّون تلك السفينة في مهمّةٍ إلى أرض الشمس، حيث يشرقُ النورُ بلا انقطاعٍ. كانت المسافةُ على بُعدِ قصّةٍ من ملهاة غوّار الطوشي. أو ربّما على مسافة طريق الحدود الذي يأبى أن يُسكت نقيقَ الضفادعِ على ضفّتيه.

تركتُ لعينيّ أن تلتهم السطور، وما بينها. لعلّ الذي يرقدُ خلفها هو نفسُه عريبي بن فوّال ابن جيراننا الذي كنتُ أميّزه من بين طلاّب الجزائر. تلك البلاد التي لا تعرفُ لها قراراً. تنامُ على شيء، وتستيقظ على شيء آخر، بعيونٍ محمرّةٍ، ووجه مجعّدٍ، وشعرٍ أشعث.

عريبي يأبى أن يسير على الأرض. يبدو معلّقاً مثلَ خطّافٍ، فوق أكتاف رفاقه وهو يهتفُ.. يغنّي.. يصرخُ.. ولا تعرفُ ماذا يقول أحياناً. كان هتافُه يبثُّ اللهبَ في قلوب بحرٍ من الغاضبين رجالاً، ونساء.. صغاراً وكباراً .وفي كثيرٍ من الأحيان تراه صامتاً أو باكياً. هذا الذي يقفُ بقائمتيه على أمواج بحرٍ من الغضب .تعرفه من وجهه الأسمر ذي الطبعة الدائرية على الخدّ الأيسر. ومن بعيدٍ كان صوتُه يقعقع كبركان. ولذلك كان يحلو للبعضِ أن يسمّيه "القعقاع". وأقسمُ لم أره في تظاهرةٍ إلا عاريَ الصدرِ.. يخلعُ قميصه، ويلوّحُ به للرجال. ينبئُ بعنفوانِ إعصارٍ، وبجنون عاصفة.. وأحياناً يرمي بالقميص، ويرفعُ حذاءه.. هذا الحذاء الصحراوي الذي أصبح سمةً للكبرياء، والغضب، والإذلال منذ زمانٍ في بلاد العرب.. ليؤكّد الزّيديّ ابن العراق البارّ الذي طبعَ به قبلةً رئاسيّةً على جبين بوش الابن في بغداد الرافدين، خاصيّة لامعة لحذاء المقاومة.

تابعتُ الروايةَ بنهمٍ آسرٍ، أسابقُ الزّمنَ. فموعدُ إقلاعِ السّفينةِ كاد يأزف، وأصبحتُ مشتّتاً بين سبيل عريبي لوصوله إلى ظلام القضبان، ومنحى السفينة إلى حلم الفردوس.

آخر إلماحةٍ لعريبي بعد أن انقضَّ عليه جيشٌ من الجراد وراء تلّةٍ من الكلاب المدرّبة بأطواقٍ فولاذيةٍ، حين ذهب بزيارةٍ لقريته في وسط الصحراء، ولم يدرِ أنها ستكون الزيارة الأخيرة.

من بعيدٍ كان الليلُ الناعمُ ينثُّ بهاءه. وعريبي يسير بسيارةٍ شمطاء. سعالُها لم يتوقّف طوال ساعات الرحلة. وإذ بدتْ تلك الواحةُ رآها كوكبةً من نجومٍ معلّقة بين السماء والأرض. وحين اقترب أكثر ظنّها جزيرة وسط بحرٍ هائج. وبالدنوّ منها ظهرتْ سفينة شراعية تأخذها الرياحُ في كلّ صوبٍ بلا رحمةٍ أو جواب.

أسارعُ نفسي لأدركَ سببَ انتهاء عريبي إلى قفرِ الذئاب، بل إلى جزيرةٍ منعزلةٍ، ملتهبة، تأبى أن تخمدَ. لماذا وقد كنتَ يا صاحبي رايةً لمساءٍ إذ يأتي مساء، وشمسَ الليلِ إذ يعود..؟!

سبقني الوقتُ، فعقدْتُ معه صفقةً لعلّي أتمُّ القصّةَ التي أحضرتُ على صحن السفينة التي تُكلّلُ بأكفِّ الصباح. والرحلةُ قد تمتدُّ، ولا قِبَلِ لي باحتمال سأمِ الوقت..

هذه هي تحت إبطي، لن أنساها. عريبي صديقُ العمر.. زمانٌ عدا، ولا أعرفُ أخباره.. القَدرُ وحده أرسلَ بهذه الرواية ليضيء عوالمَ اكتنَفها النسيانُ والغمامُ بيننا.

ـ آه يا عريبي يا ودّي .. وين رمى بيك الزمان..!!

ـ كدتُ أدرك سببَ اختفاء عريبي.. يومان على ظهر هذه السفينة كفيلان بإنجازٍ مهمٍّ في مواصلة استكشاف مأساته.. وبخاصّةٍ أنّ الهدوء الأبكم يسيطر على الرحلة..

الوقتُ يتثاءبُ، ونحن نزدادُ تبرّماً به، من دون أن نسمع أيةَ إشارة عدا كثيرٍ من الطيور تحوم فوقنا، كأنها طيورٌ سوداء أو.. اختلطَ الأمرُ علينا. وبعضُ التعليمات تأتي من قِبلِ لجنة الإشراف على رحلةٍ توصف بأنها مقدّسة. أليستْ متّجهةً إلى بلاد الشمس؟ كم من أبناء الأرض الذين يودّون بلهفة العشّاق، ووله الأنبياء أن يعودوا إليها، أو يزوروها قبل الوداع العدمي..! ويا لامتداد هذا الشوقُ حين يرينُ الشتاءُ!

عشرون عاماً تكفي لإجراء محاكمةٍ منمّقة..

تُهَمٌ توجّهُ إلى عريبي بعَدَدِ أصابع اليدين، والرجلين. ولا واحدة ثابتة عليه.. منها "لا ينام في منزله.. ومنها مزّقَ دعوةً للالتحاق بجيش الغرباء. وثالثة التّصدّي لمن جاء يجتثُّ أشجارَ والده..".

استوقفتني الأغنياتُ التي كان يكتبها عريبي، ويرسل بها إلى خارج السّجنِ مثل: "أرضي جنة البلدان / رحْ نحميكي يا غالي / وشمسكْ يا لحن الزمان / رحْ بتضوّي بالعالي".

أيامٌ مرملةٌ. حيث ترتدي البلادُ وجهاً رمادياً، وترحلُ الأحلامُ خلف الغمام، ولا ترى في الأصقاع إلا الأجياف مستسلمة لحلبات الصمت. تهاجم غماماتُ الجراد البشرَ، والجرود.. لم أرَ وأنا ابنُ هذه الأرض من قبل كما رأيت اليوم..!

منذ لحظات كانت الشمسُ بكلِّ جلبابها، وطرحتها على عرشها الملكيّ. هاشّةً، باشّةً، زاهدةً بما في الكون من صخب. عابرةً على مهرة الصباح البهيِّ. فقط منذ هنيهات تغطّيها تلك السحابةُ الشيطانيّة..

هل تختفي الشمسُ وهي في كبد السماء؟ بلى.. غابتْ كإبرةٍ في محيطٍ. كورقةٍ على جناح عاصفة.. كصوتٍ في صحراء.. كدمعةٍ في هجير.. انقضّ حينها جماعةٌ من القرود على سطح السفينة، وبدأتْ تنهشُ في أشرعتها.. مالتْ يميناً، ثم يساراً. والرياحُ تهبُّ من كلِّ صوب.

اتّجهوا إلى جدرانها.. إلى عنابرها.. فعيّوا..

راحت السفينةُ تتهادى على أجنحة الأمواج الضريرة. مرّةً شرقاً، وأخرى غرباً. والرياحُ تزدادُ عتوّاً. انتُزِعتْ روايتي من بين يديّ، ورُميتْ مع ما سلبتْه القردةُ من أشيائنا على صحن السفينةِ لتبدأَ مرحلةٌ أخرى ليس في حياة عريبي، بل في حياتي أنا مصطفى الشاهد، صاحبُ ذلك الشاب السّجين الذي أمضى أكثر من عشرين ربيعاً من شموعه بعيداً عن وطنه. تهمتُه العاشرة كانت رفضَه تأدية التحية لعلم المعتدين. وها أنا اليوم أمامهم يا عريبي وجهاً لوجه.. لا أقرأ حكايتكَ، وقد توقّفَ شغفي بصبركَ، بل لتتمَّ القصّةُ بمرحلةٍ أخرى كانت حلماً، أو ما يشبه الحلم.

هو اليوم يُلغى لينبتَ أمامي ناطقاً، ويسيرُ على قدميه في وضحِ الليلِ الصرصر.. أنا أُتممُ رحلتكَ بقدميّ هاتين، وبعينيّ أرى نفسي في الرحلةِ نفسها كما رأيتكَ.

غزالةٌ تتهادى في هدوء المساء، تواجهُ مذأبةً جائعة.. تكشّرُ عن جحيمها وتتقدّمُ بصَلفِ الضّباع.. تلك هي سفينتنا يا عريبي.. غدوتُ وصحبي نواجهُ مصيرنا الذي يمرُّ كشريطٍ قديمٍ جديدٍ. تلك القرود بفصائل لم نسمع بها إلا في حكايات الجدات، وقصص ألف ليلة وليلة، والسندباد.. حكايات جدّاتنا كانت ممتعة يا عريبي. أحلامُها لذيذة، وأحداثها هانئة. تحملنا على هدهدات الشّوق.. وعلى نسمات وعْدٍ جميلٍ بقصصٍ أخرى أمتع، وأسعد. أمّا ما رأيتُ من ألوانها، وأشكالها فكيف أصفها لك؟

لا شيء فيها متشابه، ما عدا أمراً واحداً، هو لونُ أنيابها، واللعاب المنسكب من أفواهها، وما تركوا على ظهر السفينة من بقايا بقعٍ، وخيوطٍ حمراء، ونقطٍ كبيرة كحبّاتِ الكرزِ الدّاكن. تذكّرُ بأكلة لحوم البشر...

ما زلتُ أبحثُ عن روايتكَ بين الأنقاض. كنتُ أراها شيئاً من الكوابيس. أما وقد عشتُها بحكايتي اليوم خلف القضبان، فقد كشفتْ نهاية قصّتكَ.. تلقّيتُ العديدَ من نهشاتهم. وقد أتلقّى غيرها. خاصّةً أنّ الليلَ يخيّمُ أكثرَ، والرؤيةُ معدومة تماماً.

كانت البقعُ تنتشرُ على ظهر السفينة، أرجوانيةً، داكنةً، تذكّرُ بخريطةٍ أعرفها..

تلك تعومُ على عباب بحرٍ مظلمٍ، كما تتهادى هذه السفينةُ على محيطٍ بلا قرار.

هناك أفقٌ لازورديّ يلوحُ من بعيدٍ.. رياحٌ مُغبرّةٌ تغطّي الأرجاءَ.. والسفينةُ تمضي كنيزكٍ بكْرٍ. تدركه، وتأبى أن تبتعدَ عنه. تزدادُ البقعُ السوداء، والحمراء، وما زالتْ السفينةُ تمخرُ عبابَ الخوف.

□□

قصة حب..

❑ رياض طبرة

سأكتب قصة، سيكون الإهداء مختلفا، لن أهديها إلا لعينيك، هما وحدهما من رداني إلى الحياة، احتفظي بها، لن أنشرها، هي من خيال ضاق بما حوله، وربما من قلب أضناه الانتظار، إن تشابهت أو تقاطعت مع قصص أخرى لا شأن لي، وإن تطابقت مع قصة حقيقية أبطالها من لحم ودم فمحض مصادفة، لا تستغربي ذلك، فلربما نتشابه في كل شيء حتى في الحب، في النهايات التي لا نملك حق وضعها، شأن البدايات التي لا نملك صناعتها، تذكري الآن كيف بدأت الحكاية، حاولي استعراض البدايات، أقصد كيف مد كل واحد منا شباكه على شاطئ من أحلام، أحلام ادخرها لذلك اليوم القريب البعيد، يوم كنت طفلة وكنت أكبرك بضعف عمرك.

يوم راح الحضور من حولك يعبرون عن فرحهم، بانتصار الحرية على القهر، بعودة مظلوم لحضن أمه، ورحت تمدين شهد عينيك للبعيد، ترقبين عودتي أنا ذلك العصفور الكبير في ذلك القفص الصغير.

كان أول طعم في الصنارة، وكان دعاؤك للرب بعودتي وخلاصي أمهر الرمايات التي تطلقها السهام على طريدة غير منظورة ،على طريدة ليست في المدى المجدي للسهام.

لا أنكر أنني سددت سهما مماثلا من هناك، من جوف الحوت الذي عجز هو الآخر عن ابتلاعي ،سهما من قلب ليس ككل القلوب، من روح ليست ككل الأرواح، من جسد أيضا لم يعد ككل الأجساد.

قلب لم يعد يخفق لأحد.

روح باتت أسيرة السفر البعيد

جسد أنهكه التعذيب

إلا أن عذاب الانتظار الذي أدمنته كان يحتاج لصورة لم أقدر على رسم كل ملامحها، لكني لم أعجز عن تحديد شكلها العام كما تشتهي نفسي وتتمنى.

هل أبوح بكل التفاصيل، أم أنتظر أياما معدودات ؟ نعم بت أعد أيام هذا الشهر الذي ستصلين فيه من هناك من البعيد ، بت بانتظار جميل لذيذ ولا أحلى، وساعات ولا أجمل، عدت وكأنني ما زلت أنتظر صرخات أمك أن تتوقف، وأنتظر القابلة القانونية التي أحضرها أبوك من المدينة لتخفف عن أمك عذابات المخاض، يا لها من عذابات جميلة على شدتها، لا لشيء إلا لأنها ستأتي بك.

سأنتظر، وعندما تلقين رأسك على كتفي، سأقول لك كل شيء، سأقول كيف انتقلت أمنياتي من الصدر والذاكرة، إلى هذا الفضاء المفتوح، وهو يربط الناس بندى حباله، يشدهم بحبل محكم من حرير الأماني، ينقلهم عل أثيره كريش تطاير أمام العاصفة.

وكيف رسمت لوحات عديدة لهذا اللقاء، وكيف تتمنى روحي أن يكون، وأظن أنه سيكون أعظم يوم في حياتي أنا الذي انتظرتك دون أن أمتلك أي معطى يسعفني لاستكمال حلمي باللقاء بك، أي بفتاة لم أرها يوما ولم أسمع صرختها الأولى، لا أنكر أني تمنيت أن أكون أول من يرى هذا المولود، المولود الذي أعاد المياه تنساب رقراقة بين ضفتي نهر، بعدما كادت ضفتاه تشهد تصحر القلبين الطيبين.

عندما تصلين إلى هنا إلى ملاعب طفولتك سأصحبك في رحلة نزور خلالها معظم الأماكن التي كنا نتحدث عنها منذ تعارفنا وجمعتنا على محبتها. هي ذاتها ملاعب طفولتي، وهي ذاتها كنز أحلامي وذخيرة ذاكرتي، التي أسعفتني عندما اشتدت الحاجة إليها، إلى كل جميل ومؤنس يشدنا لكي نستمر ولا نظل على اشتهائنا للموت.

سأعيد على مسامعك ما كنت تبوحين به من كلمات لا تنسى: أن تشعر بسعادة في التحدث مع شخص بعيد عنك آلاف الكيلو مترات، وعمر بحاله، "وتتخانئ معه لأنه بيحسسك" انك ذو قيمة وند له وأنه يشجعك ويثق بقدراتك ويتحمل جنونك وغضبك وخوفك وضعفك إنه عندما تغلق صفحتك بالليل وتصلي وتبكي وتتضرع للرب لكي يسامحك ويشفيك منه والصبح تخفق في مسعاك، تجن وتخرج من نفسك، تعود تفتح نافذتك التي ربما ستقتلك، وهكذا يعني أكبر وسام للاثنين معا فهما مباركان وطاهران لو تعرف كم صرت راكعة ومصلية وبكيانة لأتخلص منك؟

هل أدون مثل هذه الاعترافات؟ أم أدع ذاكرتك الملتهبة بتفاصيل ما رسمته ريشتي تحيا كما يحلو لها؟ تنتقي ما يسعفها وتهمل ما لا يرضيها ولا تظل على قرارها، ربما أطلعتك على النص الكامل لكل شاردة وواردة دونتها في غفلة من الزمان، لكل غضب أفرد مساحته كما شاء، جاء عاصفا كريح ومتداعيا كمطر لكنه أبدا لم يقطع الطريق على الحلم.

هل أنت ماهرة إلى هذا الحد في اختيار مفرداتك، حتى وأنت في أوج جنونك وغضبك، ربما... أقول ربما وأنا على ثقة تامة أنك كنت أكثر من يعرف كيف يلقي حجارة في بئر ويتحكم حتى بتوسع دوائره.

هل كنت تسعين إلى أن تحكمي الوثاق؟ أم أنك حقا دخلت عالما من الحب نقيا من المحال أن تدعيه يفلت من يديك هكذا ببساطة، لأن أهلك لن يرضوا باقترانك من رجل عمره ضعف عمرك؟؟

سنضع كل الاحتمالات على المحك، وسنعلم ماهي النتائج عندما تصلين إلى هنا، وبدوري سأسارع إلى أهلك، ولكن قبل ذلك سأدون ما حلمت به من صور اللقاء ورسمت خطوط طوله وعرضه، غير ناس ولا متناس رغبتك في أن لا تكون محطة اللقاء ليست خارج الدوائر الثلاث، المكتب، السيارة، المركز الثقافي.

ولدي تخوف أراه مشروعا، فاللقاء الأول بين حبيبين أعطيا حبهما عن بعد ما يستحق من صدق في القول وإعلان صريح شفاف بما يتخوفان منه، وهاهما وجها لوجه لا بد وأن يكون صورة عنهما.

صورة عنك وقد خبرتك نسائم عليلة داوت جراح كهولتي، مثلما شهدتك عاصفة هوجاء في صخب ليل كانوني شديد الرعود والبروق، لكنه وللحق على الرغم مما فيه ليل عاشقة، أغواها الجمال والأنفة فأطلقت للريح ساقيها.

في كل محنتك.. كنت معك يوم تجرعت الظلم وكان القهر كأسا لك كان قلبي يصلي لك أشعرت يوما بيد حانية تلامس رأسك؟ هي روحي سبقت خطواتي لك وإن رأيت ملاكا جميلا في منامك ها هي روحي قد تلاقت بروحك وإن سمعت لحنا سماويا يناجي قلبك فاعلم ان تراتيل العمر قد وصلت لك وإن اجتاحت رائحة الياسمين كل حواسك ها كل ما فيّ قد صار عندك.

هل يحتاج لقاء صاحبة هذه الكلمات إلى من يرسم صورته، أو يضع حدودا له، أم ندعه يرسم ذاته، يحدد مداه وآفاقه كما يشاء؟ فلربما عجزت كل الكلمات عن رسم اتحاد قلبين.

❑❑

امرأة من (كرتون)..

❑ وجدان أبو محمود

عملت في رسم وتصميم الشخصيات الكرتونية حتى بت أقرب لطفلة خارجة من فيلم (كرتون).

أعرفها وأعرفه، اسمه راجي، شابٌ التقيته في طريق سفر فنما بيننا حديث صغير تدلى فجأة فوق قلبينا مثل عناقيد العنب، شدني من علاماته الفارقة... دفءٌ جارفٌ... أفكارٌ ثوريّةٌ... ونظرةٌ من ضوءٍ وألفةٍ. بدأ راجي رحلة التوغل فيَّ بمثابرةٍ واضحةٍ، وراح يتقرب مني كلما سنحت له الحيلة، وحيث أنه جاءني في وقتٍ كنت أعاني فيه من إحدى نوبات التوهان والفوضى العاطفية، فقد صعب علي المساس بقلبه، صددته برفق وأمضيت أياماً بعدها أبكي.

أما هي فرفيقةٌ صعدت درجات الود بذكاء إلى أن باتت بمنزلة الصديقة (الحميمة)، جميلةٌ ومرحةٌ، تجيد التغنج والتبرج، داهيةٌ في الملاطفة، تحب البسكويت المملح مع الشاي، دائمة الضحك... من وعلى أي شيء، لدرجة أنه يمكن للأمر ذاته الذي أضحكها أن يبكيني، تناقضني في كل الكبائر... في تهريجها، في واقعيتها، في إظهارها مالا تخفي، في إهالة الدموع ساعة تشاء، وربما كان هذا ما بررته يوماً بـ (تكامل الأصدقاء). تنتقي صديقتي لنفسها لقباً للتحبب والدلع (نوغا) وتغضب لو نوديت بغيره ساعة ذكرته لي يوم تعارفنا ضحكت فأسرعت تسأل: (وبماذا أناديك؟)، استعدت على الفور جديتي الموروثة عن جدة جدتي وأجبتها: (باسمي).

لم تكتف نوغا بدعوتي لزيارتها على الدوام ولا بتكثيف اتصالاتها الهاتفية بل وحرصت مؤخراً على زيارتي في مكان عملي، أطلب لها شاياً وتخرج من حقيبتها بسكويتها المملح، تبتسم لشابين يقاسمانني الغرفة وتدعوهما للمشاركة في حفلة الشاي الصغيرة، لقد باتت مألوفة لجميع الزملاء بفستانها القصير وأقراطها الضخمة الدائرية وضحكتها ذات الصدى. تناديني بـ (معلمتي) وتسر لي بتفاصيل التفاصيل في

حياتها، تقول لي: أكبرك سناً وتكبرينني مكانةً وهيبةً، تحمر وجنتاي من خجل ولا أعرف ماذا أقول فتواصل في لهجةٍ طفليةٍ: ليتني مثلك. في ذلك الوقت لم أجد سبباً لذاك الإطراء وتلك المبالغة خاصة وأن صبية مثلها قادرة على لفت النظر في سرعة الضوء ليست بحاجة من ترفع به شأنها، إلا أن الأمر لم يطل حتى تكشفت النوايا إذ جاءتني راجيةً مساعدتها في العمل حيث أعمل، تفاجأت قليلاً، استغربت كثيراً، ثم سرعان ما أقسمت لها بأني سأبذل جهدي.

استثمرت مكانتي لدى رؤسائي في العمل وصورت لهم إمكانيات هائلة لفنانة درست معي الاختصاص نفسه وواصلت الإلحاح والشرح حتى جلبت لها قبولاً لإجراء الاختبار.

بتنا أكثر قرباً، وتابعت استعمال الكلمة عينها (معلمتي)، ثم جعلت مني ناصحتها وكاتمة سرها، أخبرتني مثلاً عن شابٍ تواعده وتلقاه في كافتيريا على طاولة قرب النافذة، فهمت أن عينيه صغيرتان وشعره أجعد على نحو لا تحبذه، وحفظت ما يقوله لها كل مرة من قبيل (تنام أحلامي في عيني وتصحو في عينيك)... (في وجودك قربي بات لحياتي نورٌ وقيمةٌ)... (تتفتحين بقلبي زهرةً لكل المواسم والفصول)، عرفت أيضاً كيف صار كثير الشرود، وكيف حدث عنها أصحابه، وكيف يجلس في صلاةٍ قرب هاتفه منتظراً صوتها. وفي صباحٍ باهتٍ أتتني مخبرةً: جاء بيتنا البارحة خاطباً، فابتسمت وهممت أبارك غير أنها غيرت نبرتها بضحكةٍ (مفلسٌ ويريد الزواج)، حدّقت في فمي المفتوح وتابعت (لا تحزني عليه... بقينا أصدقاء)، وبالكاد مرت أيام حتى علمت بأمر آخرٍ تواعده في الكافتيريا إياها على الطاولة إياها، فبدأت بقفل أذني جيداً كلما اقتربت مني تحدثني عن رجلٍ.

في الساعة التاسعة إلا ربع من يوم الأحد أرسل إلي المدير طالباً تقديم المنجز من عمل كلفت به، لأكتشف فجأةً أن جزءاً كبيراً منه قد اختفى، وفي يوم الأربعاء من الأسبوع نفسه تبدأ سلسلة المصائب بالتتالي، تنسكب القهوة على بقية الأوراق مصادفةً، تزداد أخطائي بالجملة ودون أن يكون لي يدٌ فيها، فمن تأنيب متواصل إلى اتهام بالتقصير والإهمال، ثم تنتشر في الشركة إشاعةٌ قوية مفادها أني زوجةٌ سرية لمديري، يغضب الأخير، تزيد الإشاعة تورطه وتورطي في المشاكل، يهدد ويرعد ويحاول معالجة الأمر، يعجز فيطلب منحي مستحقاتي المالية ويعتذر عن خدماتي ليقص بذلك الألسنة كلها، وفي ظروف غامضة تستلم نوغا مكاني لأعلم بعد حينٍ أنها من دبرت ما حصل.

اعتزلت الناس، أكلت تعاستي قلبي، وقصت من صدري مواطن الثقة بأي أحدٍ، وفجأةً ظهر راجي من جديد كمخلص وكحالة من حالات إعادة التوازن لعدالة

الطبيعة، بدوت آنذاك ميالةً لأن ألبسه ثوب المنقذ، أركبته فرساً بيضاء كما أفعل مع شخوصي المرسومة وأركضت الفرس طول خيالي وعرضه.

كان يوم خطبتنا مناسباً لبدء حياةٍ جديدةٍ، ووقتاً موعوداً لأرث نصيبي من حنان الله. وقفت وراجي بكفين متشابكين، رقصت أمه أمامنا بصينيةٍ تحمل خاتمي الخطوبة، وصفق المدعوون في فرح، امرأةٌ تزغرد هنا، هذي تحيينا، وتلك.. تلك.. تلك نوغا تلوح لنا، أرتعش في فزع، أحدق في راجي، أراه يقابل تحيتها بالمثل، أسأل مخنوقةً: أنا لم أدعها.. أنت فعلت؟ يجيب مصدوماً: نعم، أسأل ثانية دون أن أعي إن كانت كلماتي قد خرجت كلها: من أين تعرفها؟ يتجمهر الناس حولنا هاتفين وتطلب أمه أن أمد يدي فأفعل مكررة سؤالي، يصمت فألح، يجيب في حنق: طلبتها يوماً للزواج، ثم ألبسني الخاتم قبل أن أتمكن من سحب يدي، تمليت فيه من خلف غمامتي دمعٍ لأكتشف لأول مرةٍ مذ عرفته أن شعره أجعدٌ وعيناه صغيرتان.

❑❑

القصة..

قالوا له: "لا تحزن"!..

❑ وجيه حسن

ذات مصادفة رمادية تعرّفتُ إليه نازحاً، مُهجَّراً، مطروداً، أو خائفاً على نفسه وعائلته، من موت مُحتّم، أو من آتٍ غامضٍ، أو من حاضرٍ ناريٍّ، كان ـ حسب تعبيره ـ "بطعم الموت، أو أشدّ مرارة".. الحق أقول: ليس بمُكنتي الآن أنْ أرسم الكلمة المعبّرة عن حالته الرّاهنة المتأسّية، بلْه أحوال غيره من قاطني تلك القرية، التي كانت آمنة مطمئنة، قبل أنْ يأتيها الإعصار المدمّر، أي قبل قصفها من جانب الإرهابيين بالهاون والصواريخ "ومدافع جهنّم"، كما يطلق عليها التكفيريون، حسب فلسفتهم الإجرامية، وعقلية مشغّليهم، القابعين كالجرْذان هنا أو هناك أو هنالك، بغرف العمليات!

منْ أوّل نظرة، حين رأيته مُقتَعداً أحدَ الأرصفة، كان مهموماً، ساهماً، القهر ينزّ من عينيه الحمْراوين، ومن مسامّ أصابعه، ووجهه المتغضّن المقهور.. ألقيتُ عليه التحية، ردّها بأحسنَ منها.. في المساء رُئِي جالساً على بلكون "الشّاليه"، الذي استأجره، كما نُمي إليّ، منذ شهرين، إذ جاء نزوحه إلى محافظة "طرطوس" الساحلية، حيث استأجر في البدء منزلاً متواضعاً بأحد الأحياء البائسة، البعيدة عن وسط المدينة.. بعد انقضاء ستة أشهر، رفع عليه صاحب المنزل بدل الإيجار بشكلٍ باهظ.. وقتها انتقل مع عائلته ليسكن غرفة متواضعة بأحد البساتين، مقابل أنْ تعمل زوجته داخل البستان، بالزراعة والريّ والتعشيب وجمع المحصول وما شابه، إلى أنْ استقرّ أخيراً بهذا "الشّاليه"، حيث أصبح قريباً من أقرباء كثر، كانوا قد سبقوه بعمليات الاستئجار، و"أنهم مرتاحون" بهكذا سكنٍ هادىء، وأنّ قيمة الإيجار مقبولة!

أمّا عن السكن الجديد، أي "الشّاليه": فغرفتان ضيّقتان، ومطبخ صغير، وحمّام أصغر منه، و"بلكونة"، لا بأس بطولها وعرضها وإطلالتها، بحيث يُرَى من خلالها جزءٌ يسيرٌ من البحر.. ولكن ماذا عن الأثاث والموجودات؟! "الشّاليه" مفروش بالبلاط، وفوقه نشرَ "أبو فيصل" وزوجته بساطاً من "الموكيت" الرّخيص، ترقد فوقه عدّة فرْشات من الإسفنج غير المضغوط، وفيه تلفاز صغير، وأدوات بسيطة متواضعة، كان "أبو فيصل" قد اشتراها من أحد النازحين أو المهجَّرين، الذي أكرمه الله بالعودة إلى بيته بمحافظة "حلب"، حيث سرق المسلحون كلّ أثاثه وموجوداته، وتركوه لأصحابه قاعاً صَفْصَفاً، كما أخبره أحد الأقرباء، ومع ذلك آثروا العودة على جناحٍ يمامة، ما دامت الجدران لا تزال تتنفّس بعبق الحياة، ثم أليس بيتُ الإنسان وطناً صغيراً بنسيج الوطن الأم، في السرّاء والضرّاء؟!... "شاليه" ـ "أبو

فيصل"، ليس فيه ثلّاجة من أيّ نوع، ولا مكنسة حديثة، ولا غسّالة كهربائية، ولا فرن غاز، فـ "الشّاليه" يكاد يكون عارياً "ملْطاً" من كلّ إبداعات التكنولوجيا ومفرزاتها!

بعد أنْ توطّدت صلتي بـه، عرفتُ فيـه الكـرم الأصيل، رغـم كـمّ البـؤس الـذي يعضّـه، ويعضّ عائلته بآن، كـان قـد نـزح مـن قريتـه القريبـة مـن "مطـار كـويرس" بريـف حلـب، خوفـاً علـى نفسـه وعائلتـه... قبـل النّـزوح كـان "أبـو فيصـل" قـد أجـرى عمليـة قلـبٍ مفتـوح، مـنْ يومهـا اعتـزل العمـل بإحـدى شـركات النفـط... بعـد الاسـتقالة عمـل بأعمـالٍ عـدّة، آخرهـا أنـه كـان يشـتغل سـاعتين أو ثلاثـاً علـى سـيارته الأجـرة، وهـي "تاكسـي" عمـومي لنقـل الرّكـاب.. "أبـو فيصـل" رجـل "دخـاخني" مـن الطـراز الأول، فدخانـه المفضّـل هـو "الحمـراء"، وهـو دخـان وطـني مشهور، ورغم نصائح الأطباء، فهو لا يكفّ عن تعاطيه، يدخّن باليوم علبتين وأحياناً أكثـر.. زوجته كانت تقول له دائماً وتكرّر:

- ارحمْ نفسك يا رجل.. لا تنسَ أنك صاحب عملية بالقلب!

بقهرٍ ونزق كان يردّ عليها بكلّ مرّة:

- اسكتي، وإلا قدَحْتكِ بهذا "القادُوس"!

كانت المسكينة تبلع لسانها وألَمها، فتصمتْ كأنّ على رأسها طيرٌ جارح..

لكنّ تلك المادّة اللعينة "النيكوتين"، تحدّتْ كلّ نصائح الأطباء وغير الأطبـاء، فكانـت سبباً رئيساً لذاك المرض: "مـرض القلـب"، حيـث اكتشـف الأطبـاء أنّ بعض الشـرايين مسـدود بالكامل، ولذا فإنّ الدم لا يسري فيها كما ينبغـي، ومـن هنـا جـاء التقريـر ونتـائج التحاليـل، ومن "أبو فيصل" جاء الإذعان، على إجراء العملية! بإحدى الجلسات سألتُه:

- كم ولداً عندك يا "أبو فيصل"، اللّه يديمك فوق رؤوسهم ويحميهم؟

رفع عينيه إلى الأعلى، خفضهما، فكّر قليلاً، تغيّر لون سحنته، بوجعٍ نبسَ:

- ثلاثة ذكور وبنتان! لكنهم الآن: ولدان وبنتان فقط!

قلتُ:

- وأيـن الولـد الثالـث، هـل هـو مسـافر قصـد العمـل؟ أم يـدرس بالخـارج؟ أم هـو بخدمـة العَلَم؟!

هذه الأسئلة لكأنّها حرّكت ثلة من المواجع كانت هاجعة في صدره..

لم تكـنْ أسـئلتي بـدافع نكـأ الجـراح، اللّه يشـهد، فأنـا لا أعـرف عـن حكايـة الرّجـل وذاتيّته، سوى معلومات ضَحْلة! بحزنٍ واضحٍ باصمٍ قال:

- ولدي "فيصل"، ترك المدرسة الثانوية، يعمل اليوم بالمنطقة الصناعية بطرطوس.. ولـدي الثاني "عبد الرحمن"، بالخدمـة الإلزاميـة.. أمّـا العزيـز الثالـث "رأفـت"، فهـو مخطـوف مـن قِبـل العصـابات المسـلحة مـن سـنة وأكثـر.. نحـن لا نعـرف عنـه شـيئاً حتـى الآن.. "اللّه يفرّجهـا عليـه وعلى كلّ مخطوف، يا ربّ يا كريم"!

كان يتحدّث، وكانت عيناهُ تنزّان دمعاً سَخيناً كاوياً! قلتُ مشـجعاً، لعلّـي أشـدّ بعضـاً من خيوطِ عزيمته المبعثرة:

- إنْ شاء الله بيرجع لكم بالقريب العاجل، وهو بصحة وعافية، وبتشوفوه عن قريب بجاه الحبيب "ص".. حطّوا عينكم بعين المولى، ما بعد الضيق إلا الفرَج.. ولكن، لم تقل لي: كيف اختطفوه؟ بأيّ مكان؟

- كان "رأفت" بطريقه لزيارة أعمامه وأخواله بريف حلب.. علّهم يدبّرون له عملاً، فالحالة هنا بالشاليه ضيّقة، وأوضاعنا المادية صعبة للغاية! أما عن مكان اختطافه: فقد تمّتْ بمنطقة "أثريا - خناصر"، هناك على مقربة من مدينة "سلمية"، حيث ينوجد المسلحون الإرهابيون، المتسللون من مدينة "الرقة" المَغصُوبة من قبلهم!

أخذ "أبو فيصل" نفَساً سفرجليّاً قاسياً، وأردف:

- بعد أيام، ومن "موبايل" ولدي "رأفت"، تحدّث أحد الخاطفين بلهجة بدتْ بدوية قائلاً:

- ولدكم "رأفت" عندنا، ادفعوا ــ خلال أسبوع ــ خمسة ملايين، عندها نفكّ أسْره، وإلا أرسلناه إليكم قطعة وراء قطعة لا تتباطؤوا.. ثم أسكتَ "الموبايل"!

مضى الأسبوع بطوله ومرارته، وبتكثيف الجهود والاتصالات مع أهل الخير، استطاع "أبو فيصل" بالكاد تأمين "نصف مليون" ليس غير، وبنهاية الأسبوع جاءهم الاتصال الثاني من موبايل ولدهم:

- وينْ صِرْتو؟ شو صار معكنْ؟ وِيْن الخمسة ملايين يا أوْغاد؟

- والله العظيم حالتنا بالويل.. بالكاد، وبشقّ الرّوح، جمَعنَا حتى الآن نصف مليون فقط، الله يخلّيلك شبابك، خذوا هذا المبلغ بالطريقة التي تحبّون، والله العظيم كله دَيْن، أعتقوا ولدي لوجهِ الله، إذا كنتم تعرفونه، وتؤمنون به!

وضعوا وسيطاً، استلم المبلغ، أوصله بطريقته للخاطفين.. بعد شهر اتصلوا، طالبين باقي الملايين.. "وإلّا سنقتله، ونرسله إليكم عضواً عضواً.. لا تتباطؤوا يا شياطين"!

يوم الاتصال تتبدّل نفسية الوالد "أبو فيصل"، تراه طوال اليوم واجماً مقهوراً مبتئساً، يدخّن "الحمراء" بشراهة، وهو في ذروة التعصيب والتّقطيب!

* * *

بإحدى السّهرات الصيفية، سأله أحد معارفه الجدد:

- واليوم شو بتشتغل يا عمّ "أبو فيصل"؟

- شو بدّك ياني أشتغل، وأنا صاحب عملية بالقلب! جسمي يصلح لحمل الأوجاع والحَسَرات فقط..

سألتُه:

- وكيف عم دبّروا معاشكم إذن، فالأسعار غالية، والظروف صعبة؟

- الحمد لله، الله ساترها..! أختك "أم فيصل" تعمل بأحد البساتين، القريب من "الشاليه"، ابني "فيصل" يعمل بالمنطقة الصناعية، ولدي "عبد الرحمن" عسكري إجباري، ولدينا بنتان قاصرتان.. والله كان عندنا بالقرية أُجَراء يعملون لدينا بالمياومة، فصرنا اليوم نحن الأُجَراء.. وهناك "سلّة الإعانات" نستلمها كلّ شهرين، "كتّر الله خير ها الدولة، الله يفرّجها على العباد والبلاد، بجاهك يا ربّ يا كريم!

كان يتحدّث، وكانت تتلامح بعينيه الزّائغتين دمعاتٌ لؤلؤيات، بل إنّ خيطاً منها انثال فعلاً على خدّيه المُجعّدَين المُتعبَين..

حين عرَفتُ أنّ سؤالي قد أثارَ لديه كلّ هذه المواجع، انكفأتُ عن متابعة الطريق، غيّرت اتجاه الأشرعة، قلتُ:

- الطقس رائع اليوم يا "أبو فيصل"، والمشي على سيف البحر متعة لا تعادلها متعة، ما رأيك لو ذهبنا وتمشّينا؟

سِرنا معاً، كان الصمت يتمدّد بيننا كزمنٍ متثائبٍ، يحاورنا معاً، كانت السّيجارة "الحمراء" لا تفارق فمه وإصبعيه، المائلتين للاصفرار.. كان الهواء رَهْواً عليلاً، والبحر لطراوته واتساقه يغري بالسباحة والعَوْم، فقد كان لنعومته واستوائه، كخدّي طفلة بعمر النّدى والزّهر، أما "أبو فيصل"، فقد كان في غيابٍ عن كلّ ذلك تماماً..

تمشّينا نصف ساعة أو أكثر، بعدها طلب العودة، فـ "أم فيصل" على وشك الوصول من العمل، وعليه أنْ يكون معهم على الغداء، وهي عادة دَرَجوا عليها طويلاً..

بعد عدّة لقاءات، عرفتُ منه، أنه قبل "عملية القلب"، كان يعمل بإحدى شركات النفط، وبمكانيك السيارات، والتمديدات الكهربائية للمنازل، وكان سائق باص كبير بخمسين

راكباً، وكثيراً ما سافرَ بركّابه لأداء فريضة الحج والعودة، بعدها اشترى سيارة "تاكسي عمومي"، وكانت الزراعة هوايته المفضّلة، يعمل بأرضه ثلّة من الشّغيلة من الجنسين! واليوم ولده "عبد الرحمن"، الذي يعيش بالعاصمة، يعمل ـ بعد دوامه ــ على سيارة والده "العمومي"، ويقوم بتقديم العون لأهله، لتغطية أجرة "الشاليه" شهرياً، ولأمورٍ أخرى!

* * *

بإحدى السهرات عند أحد الجيران، قال "أبو فيصل" في سِياق تزجية الوقت:

- "والله يا جماعة الخير، تهجير المواطن من بيته، وهو في وطنه، من قِبل العصابات الإرهابية، إنّه لغصّة سفرجليّة قاسية!

وكان يعقّب دائماً، بعد كلّ جملة يقولها:

- لعن الله العصابات الإرهابية وداعميهم، على رأسهم أمريكا وإسرائيل، وحفنة من دول العقال العربي، المنقّط بمواقف الخزي والعار والتآمر!

وكثيراً ما كان يختتم أيّة جلسة أو أيّ لقاء بعبارته الشهيرة:

- " اللهمّ فرّجْها على أيّ مخطوف، وأنْ تردّ أيّ مُهجَّر أو نازح إلى بيته، وأن تُفرَج على العباد والبلاد، اللهمّ آمين يا ربّ العالمين"...

ولا تزال الاتصالات الهاتفية من جانب المسلحين التكفيريين مستمرّة، ولا يزال "أبو فيصل" على حاله من التقطيب والتّعصيب والتوتّر، كلما ورده اتصال استفزازي كاذب، بشأن الإفراج عن ولده وفلذة كبده "رأفت"..

□□

شخصية العدد

ـ عادل قره شولي... وخطوط الطول .... نصــر الــدين البحــرة

شخصية العدد..

عـادل قـره شـولي وخطـوط الطـول

□ نصر الدين البحرة

من هو عادل قره شولي؟ الغائب البعيد القريب، الأسمر البشرة العربي الذي كان يدرّس لغة الضاد في جامعة «لايبزيغ»؟

لم تكن قد مرت أيام كثيرة، على لقائي به في ألمانيا، حين رأيته فجأة أمامي على طريق الصالحية، فقلت: كأنك ما تزال في دمشق.

وسافر عادل، فلم تمض شهور طويلة، حتى شاهدته في ردهة مسرح الحمراء خلال مهرجان المسرح قلت: لعلك لم تسافر بعد..

ورأيته.. أراه باستمرار في دمشق. وعنوان بيته في «لايبزيغ».. معي في جيبي. ويعاتبني أني لا أكتب له، ثم يستدرك معتذراً: وأنا.. كسول في كتابة الرسائل أيضاً.

في ربيع 1978 التقيت به في برلين. دعاني إلى زيارته في مدينته. وهناك في بيته، قلت، وأنا أتجول في الغرفة التي جعلها مكتباً له، واحتوت مكتبته في الوقت نفسه: أتراك نقلت كل كتبك.. من دمشق إلى هنا..

وفي الجزء الآخر من المكتبة، لمحت عدداً كبيراً من الكتب المطبوعة بالألمانية، ربما لم تكن أقل عدداً من الكتب العربية.

معنى «عناق خطوط الطول»:

وتولى عادل ترجمة الحوار بيني وبين ولديه: سليمان وسلمى. الاثنان في ملامح عربية سمراء واضحة، مثل أبيهما. ولكنهما لا يتكلمان العربية. يتحدثان بلغة «غوته» و«شلر» و«بريشت».. ولكن لهما قلباً عربياً خالصاً. وهما شوق حار متجدد إلى الوطن.. ودمشق.. وحارة عتيقة تتسلق سفوح قاسيون.

أليس هذا هو عادل قره شولي؟ أليس هذا هو المعنى الحقيقي «لعناق خطوط الطول» ديوانه الذي صدر أخيراً باللغة الألمانية؟

في لايبزيغ، دعاني عادل إلى حضور أمسية شعرية، يلقي فيها قصائد من هذا الديوان كتبها هو أصلاً بالألمانية، ولكن

ظرفي لم يمكنني من حضورها.. ولكن هآنذا أقرؤها بالعربية، ماذا أقول.. أهي ازدواجية قومية تلك التي يحياها الشاعر؟ لا.. وإليكم الحقيقة من خلال القصيدة التي جاء منها عنوان الديوان «عناق خطوط الطول»:

بلغتين تصاغ الجملة:

يتساءل الشاعر: أين هو بيتي؟ وبعد ذلك مباشرة يطرح المشكلة «بلغتين تصاغ الجملة» و«يداي تمسكان بالأشياء في عالمين» وقد أصبح واضحاً معنى هذين العالمين. ولكن الشاعر في محاولة لتوضيح البعد الإنساني في هذين العالمين، فإنه يفلش الموضوع، ويخلط ما بين طرفي المعادلة، مثلما يحدث في الجبر، لينتهي بعد ذلك إلى الحل الأخير.

حسناً.. إن أمه التي لا تعرف الألمانية، تتحدث معه في الحلم، وأن زوجته الساكسونية تكلمه بالعربية.. بل ثمة قفز من خط طول، إلى خط طول. وليست هذه جغرافيا، بل «أنسنة».

الجغرافيا.. ولكن ماذا بعد؟ إن الشاعر يرجع أخيراً إلى أرض الوطن.. حيث الزيتون والسنديان:

أواه يا خطوط الطول؟
يا غصوناً في شجر الزيتون والسنديان،
تعانقي أكثر
وأكثر
في ذاتي..

إن أعواماً كثيرة قضاها الشاعر مغترباً في ألمانيا، لم تعجز عن أن تنسيه حب وطنه فحسب، بل أمعنت في تعميق هذه الصلة، ذلك الحبل السري بينه وبين الوطن، وجعلت لتجربة الغربة في شعره هذه الفرادة التي تميز بها وجعلت له نكهة خاصة، كان البعد الإنساني واضحاً فيها، لكنه يتعانق والبعد القومي في حميمية حارة.. ففي الوقت الذي تتعانق فيه أكثر فأكثر خطوط الطول في ذاته، ها هوذا، يعلن عما حمل معه من الوطن «في الحقيبة»:

أزقة الطفولة الضيقة
المتمسكة بجدائل الجبل
الهرم..
وفي العينين
عود النعنع الطري،
على حافة الساقية
تحت شجرة الزيتون
وفي الشعر
نسمات الأمسيات الدمشقية
الحنون.

ولما كان كثير من المشكلات التي يحملها الشاعر في قلبه وعقله، قد وجد حلاً له هناك، فقد حمله ذلك على مزيد من التركيز في التذكر.. وإنه ليقدم الجانب الآخر من الصورة، في صور مكثفة مشحونة:

وحملت معي
على الشفتين
من أمي الكآبة..
ومن أبي، الظمأ
نحو ينبوع نيران النساء
جميعهن.

وحين يطرح الشاعر، بواحدة من لغات أوروبا، واحدة من أعقد المشكلات بين الجنسين. في هذا الجزء من الشرق، في جرأة

ووضوح، مضيفاً عليها في الآن ذاته بعداً غير خاف من النقد، أو النقد الذاتي، فإن ذلك لا يعني أنه يبغي دغدغة مشاعر قرائه الأوروبيين.. فهو ما برح يعلم أن بين هؤلاء من لا يزالون مصرين على أن يفهموا قومه فهماً خاطئاً، يلتبس فيه سوء النية حيناً، ببعض الدعاوة المغرضة حيناً آخر، وبشيء من رواسب القرون وجدلية العلاقة بين الشرق والغرب أحياناً أخرى. وهكذا فإنه يصرخ في وجههم بغضب فليس هو «البدوي المتنقل على جمل» و«شيخ النفط ذا الأسنان المستعارة». وإنه ليعلن بكثير من الزهو القومي المشروع، وبصفاء تام:

لماذا لا تسمونني مثلاً الكندي
أو الرازي أو ابن رشد،
من حملوا إليكم ذات يوم نور التقدم؟

ويستطرد عادل في تفريغ حالة الاستنكار الساخط، في وجه من يلحون على أن يتجاهلوا التبدل والتغيير اللذين أخذا طريقهما إلى وطنه منذ سنوات بعيدة:

لماذا لا تزالون تحلمون بالحريم؟
عن وجهها مزقت أختي من زمن
منديل أمي الأسود
فلماذا لا تزالون تحملونه مثل راية
وتلونون بألوانه وجهي أنا؟

خلال ذلك، وفيما هو يقدم عرضاً شعرياً، لأربعمئة سنة من التخلف عاشها الوطن، يمد يده ليضعها على الجرح..

ولأربعمئة عام..
كان عرقي يتحول بقدرة ساحر إلى ذهب.
في واجهات مخازن أولئك الذين كان علي أن أطعمهم.

ولكن كل شيء أخذ يتحول الآن «فالقطار المقتحم يمد لسان الدخان للجمل» و«العاصفة تحتضن، لتحطم قيود القهر» «لتنفض الغبار المتراكم» «لتطفئ فقاعات التضخم الفكري».

وهاهو ذا يرسم الصورة الجديدة لوطنه، دون تزويق كاذب، ودون تنميق غير موضوعي، فليست القضية أن نرسم صورة غير حقيقية عن الوطن للآخرين.. القضية أن يعلموا جميعاً، أن الوطن يجيش بإرادة التغيير والتطوير:

طفل هو اليوم وطني في موكب العصر.
قدم في القرون الوسطى لم تزل
(نعم أعرف هذا أيضاً).
وقدم في فجر يوم آخر..
إنه يفقد أسنانه اللبنية
ويخرج
من نفق البؤس الذي يبدو بلا مخرج
ويصعد
على خشبة العالم المضاءة بنور ساطع..

ويدري الشاعر جيداً كيف يمرر في الديوان، هجاءً مريراً، لأولئك الذين ما زالوا يشوهون صورتنا في مقاهي الغرب وملاهيه..

رخام مسلح في القصور
إبر الهرمونات
في الأعضاء المرتخية
وكان عنوان القصيدة هذه المرة «بترول».

.. في قصائد الديوان يغني عادل للحب، والطبيعة الجميلة، والمطر والسماء الزرقاء، والعصافير المغنية، والشمس التي:

تدفع الطيور نحو الصباح
تقبل الزرقة في عيون الحبيبة

ترميني
تلك الصاعدة، باسمه
في صميم ضجيج العالم..

ويتغزل «بالجسد العاري الذي ينكسر عليه سيف نظراته» ولكنه لا ينسى قبل كل شيء، أو بعد كل شيء أن يحدد موقفه الفكري، من ذلك جميعاً، ويعلن رفضه الحاسم، للمواقف الفردية جميعاً، كأنه يخاطب بعض المثقفين في وطننا، كأنه يتوجه بكلماته إلى هؤلاء الذين تشرنقوا على أنفسهم، قانعين بتشنج متطرف:

أن تحضر دائماً وأبداً في جرحك أنت،
أن ترغب في تغيير كل شيء،
وفي كل مكان بفركة خاتم،
أن تعمل على بناء جزيرة فريدة،
بين الجبهات على حد سكين العالم،
فهذا هو الجرح الذي لا يشفى.

ولئلا يفهم فهماً خاطئاً، فإنه يستطرد في قصيدة أخرى «تشجيع» ليوضح أنه هو الآخر، ينطلق من موقف الرفض:

لا تلعق إذن الحساء الذي يقدم إليك إذا
لم تستحسن مذاقه
اضرب بقبضتك على الطاولة،
ولكن..
لا تأت.. بيد فارغة

وبعد، فهل الشاعر يقدم وطنه إلى قرائه الألمان؟ ولكن.. ألم يحمل معه وطنه، إلى هناك، بكل ما في الكلمة من معنى: هموم الوطن، مشكلاته، ذكرياته، تطلعاته وآماله؟

لقد أراد أن يقول لهم هآنذا.. وهذا وطني. أنا ابن هذا الوطن. فاعلموا جيداً، أنه وطن الرازي والكندي وابن رشد «من حملوا إليكم ذات يوم نور التقدم» على أنه الوطن نفسه الذي توقف عن النمو «أربعمئة سنة».. ونمت فيه حكايات وأساطير شهرزاد وألف ليلة وليلة.. شهر زاد نفسها التي يقصون اليوم لياليها، وهم يتناسون النهار.

عادل أثرى الشعر الألماني

هل نستطيع القول بعد ذلك، إنه ديوان عربي، مكتوب بلغة أجنبية؟ يبدو أن الأمر.. أبعد من ذلك أيضاً، فها هو ذا الناقد الألماني «هوليغر برايسلر» يكتب متحدثاً عن الديوان، وعن التشابك والتواتر بين الحضارتين الذي يمنح قصائده سمتها الخاصة التي تميزها عن غيرها «وبهذا يكون عادل قره شولي قد أثرى شعرنا الجديد في ألمانيا بأسلوبه المتميز، وبانطلاقه من الرغبة في وصل ما يفرق، وتوضيح ما يوحد، وافتتاح عوالم جديدة للرؤية».

وينتهي الناقد الألماني أخيراً إلى القول:

«نعم إن الشاعر العربي، والدمشقي الأصيل الذي يغزو ساحة الشعر الألماني بقوة، لديه الكثير مما يقوله لنا في «عناق خطوط الطول» وفي إنتاجه الآخر، وهو بحكم موقعه مؤهل لأن يكون صلة وصل بين الحضارتين العربية والألمانية.

□□

قراءات نقدية

قراءات نقدية..

دراسة الظواهر الأسلوبيَّة القصصيَّة في مجموعة (الأجراس البنفسجيَّة)

□ شعيب إبراهيم*

لعل أدب الأطفال هو الركيزة الأولى التي يقوم عليها الوعي الاجتماعي بوصفه مقياس تفتح المجتمع ومرآة تعكس التربية والبنية (الإيديولوجية) للتعامل مع هؤلاء الصغار، ونحن الآن بصدد تناول مجموعة من أهم المجموعات القصصيَّة في الأدب الطفلي، وهي مجموعة (الأجراس البنفسجيَّة) للكاتبة سريعة سليم حديد.

تتضمَّن المجموعة عدداً من القصص القصيرة ، التي تنوَّعت موضوعاتها في زمر شتَّى: وجدانيَّة إنسانيَّة، علميَّة، تربويَّة... قدَّمت الكاتبة من خلالها العديد من القيم الإنسانيَّة التي من الواجب أن يتعلَّمها الطفل في قالب حكائي بسيط، وأسلوب رشيق يعتمد على المزاوجة في التقنيات السرديَّة والحواريَّة، ويقدِّم الحقائق العلميَّة في إطار من الدهشة والعفويَّة والمتعة الفائقة بالنسبة إلى المتلقي الصغير، وقد تتجاوزه إلى المتلقي الكبير أيضاً.

سوف نختار مجموعة من القصص لنسلِّط الضوء النقدي على سطورها ، ونحاول أن نكون منصفين في ذلك.

قصة (**الكون يرسم**): إن النص يفيض بأشعَّة تتثال فوق السطور والكلمات والأفكار ببريق يجعل الدلالات متزاوجة لتشكّل نسيجاً (**منولوجياً**) جميلاً لعلنا نستطيع الوقوف على بعض جوانبه:

1ـ دلالة اللون: إن اللون الأبيض في النص هو الفضاء المعنوي الأوسع، وكأن الكاتبة تذكِّرنا بقرص نيوتن الذي تتجمَّع فيه الألوان كافة لتولد لنا ذلك الإشعاع، وقد

تومئ بذلك إلى براءة الطفولة التي تتقمَّص تعاليم الكون المقدَّسة.

لقد أضفت الألوان المختلفة حركة وضجيجاً إيقاعيًّا ساهما في إثارة الخيال وجذب المتلقي الصغير، ليكشف له المدلول في مكان ما ، ويدخل المرح إلى نفسه في مكان آخر.

إن هذه الشبكة العنكبوتيَّة من العلاقات اللونيَّة المتداخلة تكسب النص بهجة تجعله لوحة مزركشة منمَّقة.

دلالة الأشكال: (غيمة تشكِّل مشهد طفلين متعانقين، وأخرى ترسم بطة ضخمة، وثالثة ترسم قطة بلا ذيل).

السماء معرض والغيوم رسَّام، يصوِّر لنا مشاهد مختلفة، تدور في فلك الطفولة.

فالقطة بلا ذيل، وهذه الدقَّة في التوقعات الشكليَّة تحتسب للكاتبة، فهي تحاول إيصال المعلومة العلميَّة للطفل من خلال تلك التصاوير المنوَّعة ما بين السرد والحوار، فهي تتحدَّث عن آلية الظل والمنعكس الشمسي بأسلوب بسيط لا يخلو من الرشاقة، حيث تقفز الكلمات الناعمة على وتر السياق هنا وهناك: "لكن سأغلبك أيتها الشمس، سأرسم أجمل من رسوماتك، وسأري لوحاتي لأمي لتعترف بتفوقي عليك، هذا تحدٍ بيننا"ص10

3ـ دلالة التضاد المعنوي: يتأخَّر الصغير عن البيت، فتغضب الأم، مما يدفع به إلى تحدي الشمس والغيوم والنهر في أن يرسموا تفاصيل وجه أمه الغاضب، فهو يرسمه بريشته السحريَّة في خياله ليعكس داخل الأم وما يجول في خاطرها من خوف عليه، لكنه في اللحظة الأخيرة يقرر رسم وجه أمه وهي تبتسم مراعياً حنانها وعذوبة ابتسامتها، وهنا إن دلَّ هذا على شيء فإنما يؤكد حرص القاصة على الدخول إلى رسم تفاصيل الحالة النفسيَّة للأم والتي لا يستطيع رسمها إلا الإنسان ذاته.

قصة الأجراس البنفسجيَّة: لقد اخترنا هذه القصة لأن المجموعة تحمل اسمها، وهي أقصوصة صغيرة تقوم على السرد والحوار.

اختارت الكاتبة نبتة (العقربة) بطلاً للحدث وهذا شيء جميل أن تكون النباتات أفكاراً وأبطالاً في الأعمال الأدبيَّة.

وطالما كان الأدب عموماً والأدب العربي خصوصاً أدباً وصفيًّا، والوصف غرض رئيس من أغراضه، فلا غرابة في أن نجد في هذه القصة وصفاً للبطل (النبتة)، إلا أن الجديد فيها هو تلك الصدمة النفسيَّة التي تحدثها كلمة (العقربة) التي تطالعنا بها الكاتبة في بداية النص ، لما لها من مدلولات سلبيَّة تنبع من الانعكاسات المتروكة في ألبوم الذاكرة عن تلك الحشرة السامة (العقربة) ثم تكشف بعد قليل أن اللفظ يدل على مدلول معاكس تماماً، فهو مخلوق رقيق وجميل وأنا بدوري قارئ للنص لا أخفي تلك الدهشة التي انتابتني من وصف الكاتبة الدقيق لشكل نبتة (العقربة) كما لا أخفي ذلك الإشراق الذي شعرت به عندما أزهرت العقربة أزهارها البنفسجيَّة اللون."العقربة"، اسم مخيف، أليس كذلك؟

لكنه لطيف حين تعرفون بأنه يطلق على نبتة جميلة، هذه النبتة التي وضعت أصيصها أمام جارتنا (سلمى).."ص 31

إن القصَّة تستوي في عناصرها لا سيما الحبكة التي تقوم على شعورين عاطفيين متناقضين هما (التشاؤم والتفاؤل).

فالموقف الأخلاقي في التخلص من الخرافات والتطير وتحكيم العقل واضح جداً من خلال اللعبة السردية الحواريَّة الذكيَّة التي جرت على لسان الراوية ، وهذا يصبُّ في إطار المنهج الفكري التربوي، وإسداء الطفل النصح بطريقة غير وعظيَّة.

قصَّة (بقرة من الفضاء): دهشة، استغراب، تحقق أمنية، خيبة أمل.

يقوم النص من أوله إلى آخره على عمود فقري، تتألَّف كل فقرة فيه من ثنائيَّة ، وتتلاقى تلك الثنائيات في ثنائيَّة كبرى هي: (بقرة الفضاء، بقرة الأرض)، (صوت بقرة الفضاء، صوت بقرة الأرض)، (حليب بقرة الفضاء، حليب بقرة الأرض)، (غذاء بقرة الفضاء، غذاء بقرة الأرض)، (عيون الفضائية، عيون البقرة الأرضيَّة)..

هناك مجموعة لا تنتهي من المقارنات، التي عقدتها الكاتبة بين شكلين مختلفين من أشكال الحياة، وهي تريد أن توضح لنا فكرة الاختلاف (الإيديولوجي) الذي أصاب حياتنا بين أسلوبين متناقضين هما: أسلوب الحياة البسيطة، وبين أسلوب الحياة الآليَّة، وقد اختارت هذا الحيوان (البقرة) لأنها رمز الخصب والعطاء، فحليب بقرتنا سائل أبيض لذيذ الطعم، أما حليب بقرتهم فهو عبارة عن بودرة خضراء اللون، لا يُعرف لها طعم ولا رائحة." قالت زينب: يا للأسف! لقد رحلت البقرة الفضائيَّة... أحببت أن أحملها رسالة إلى البقرات الفضائيَّة ، أريد أن أقول لهن: إن خوار بقرتي جميل جداً، وحليبها أطيب حليب، حتى ولو تركت روثاً في الزريبة..."ص16

إن التشوُّه الحضاري الذي أفسد العقول والقلوب يسري في تفاصيلنا اليوميَّة حيث تغدو التكنولوجيا المعماة وغير المرشدة التي تصم وخاصة بلدان العالم الثالث، تغدو تلك التقنيات وسيلة وأداة لتخريب القلوب والعقول، ثم تغدو هدفاً بحد ذاته نطمح إليه بكل ما نمتلك من أدوات العيش.

لقد جسَّدت (حديد) هذه الأطر الفكريَّة من خلال الحدث المتصاعد الذي كان ينمو في النص شيئاً فشيئاً مستخدمة تقنيَّة الثنائيات بشكل لطيف عاقدة المقارنات غير المباشرة، كما أنها تأخذ بعين الاعتبار أن متلقي النص صغير بحاجة إلى مجموعة من الأدوات الجذَّابة، فعينا البقرة ضوءان أخضران، وذيلها ضوء أحمر، وكأننا أمام إشارة مرور ذهنيَّة تدلنا على تقاطع خطير، وتترك لنا حريَّة الاختيار.

لقد اختارت البطلة الطفلة في نهاية الأمر بقرتها البنيَّة ، وأعجبها مذاق حليبها الطازج، وذلك دون إلغاء لجوهر الكشوفات العلميَّة ، وهذا نستمدَّه من إيحاء اللون الأخضر في عيون البقرة الفضائيَّة، لأن هذا

اللون هو شرط طبيعي على الأمل بمزيد من الاختراعات الموجَّهة، ولكن بالشكل الطبيعي والأخلاقي الأمثل.

قصَّة (طريق العودة):

إن الازدواجيَّة في التركيب القصصي تجعل النص أكثر ثراء، فالنص يحمل عنواناً رئيسياً (طريق العودة) وهو عنوان تطميني، ونتفاجأ في مطلع النص أنه يتحدَّث عن قصَّة بعنوان: (أبو مِنجل) فالبطل هو طائر الأبي منجل الذي تتصاعد دلالاته زمنيَّاً مع تقدُّم السياق ليصل إلى ذروة التكثيف الدلالي فيغدو رمزاً للوطن بأسره.

إن العلاقات السياقيَّة المتشابكة في قصَّة (أبو منجل) ترسم بعناية تفاصيل الحبكة القصصيَّة للمدلول الذي تحمله قصَّة (طريق العودة).

تبدو القصَّة عادية تبسيطيَّة لطفلة اسمها (وعد) ويحمل اسمها الوعد بالعودة الذي ينتظره الفلسطينيون بفارغ الصبر.

فالطائر والطفلة وطن وأمل، وهذه ثنائيَّة تمتد مع السياق إلى نهايته، وإن اختلفت بدائلها على المستوى الشاقولي للقصَّة رويداً رويداً إلى المستوى الوطني لتأخذ العلامات (الدال والمدلول) تموضوعاتها الأصليَّة في النص المحمَّل بالكثير من الصور الإيحائيَّة والحواريَّة الرشيقة ذات الموسيقى المتناغمة والجرس المتناسق ما بين (وعد) وأمها، ويعطي النص الكثير من الحقائق العلميَّة الدقيقة، لأن الطائر رأسه أحمر منتوف الريش ويؤول للانقراض، هذا المصطلح الغريب الذي تطلب (وعد) تفسيراً له، فتفسِّره الكاتبة على لسان الأم.

ـ "لكن رأسه أحمر منتوف الريش، من فعل به هذا؟

ـ لا أحد هكذا خُلق أصلع" ص69

تتحرَّك الشخصيات في النص تحرُّكاً عفويَّاً دون إقحام أو تدخُّل ذاتي من المبدع، فتبدو انفعالات الدهشة والفرح والحزن بادية تماماً على وجه القارئ قبل أن تُرسم على وجوه الشخصيات بالكلمات.

إن استغلال الحدث الطبيعي في هجرة الطيور شتاء وعودتها صيفاً لا سيما هذا الطائر على وجه التحديد، يحمل الكثير من العبقريَّة القصصيَّة لسببين رئيسيين:

1ـ وذلك للتشابه القائم بين أسراب الطيور المهاجرة، وبين أبناء فلسطين الأحياء المقيمين في المهجر.

2ـ يضاف إلى ذلك ما لطائر (أبو منجل) من خصوصيَّة أدبيَّة حيث نسجت حوله الكثير من الروايات التي تحوَّل قسم منها في بعض المواقع إلى ما يشبه الميثيولوجيا.

ويحتسب للكاتبة هذا الأسلوب السردي بتقنيته الجديدة من خلال استخدام الصورة، ثم التعليق عليها بما يتناسب مع مشهدها بشكل لطيف جذَّاب، ولا يخفى ما فيها من أساليب تعليميَّة، وإثارة للمشاعر الوطنيَّة والقوميَّة وربط المعقول وهو الأمل

بالعودة إلى فلسطين بالمحسوس وهو رؤية أسراب الطيور المهاجرة.

قصة (لنفكِّر معاً):

قد يُعدُّ الفضاء القصصي في النص فضاء مسرحيًّاً، لأنه يوحي ببطل يتكلَّم على خشبة افتراضيَّة ويحيطنا بكل العناصر الأوليَّة للقصة المفترضة في (المنولوج) الداخلي عندما يدعونا إلى العولمة من خلال الزيارة إلى بيت (صافي)، وهذا ما يحمِّل المعنى أبعاداً نستكشفها فيما بعد، كما يكسوه شيء من التشويق المستبق.

إن الوصف التفصيلي لدقائق الغرفة (الألعاب) أمر لا يستهان به، لأنه جعلنا نجول بناظرينا في أرجائها، وكأننا موجودون فيها فعلاً، وهذه تقنيَّة في رسم المكان القصصي تجري على مسار القصة، مثيرة الخيال محفِّزة المتلقي إلى المشاركة في النسيج القصصي: " أنا (شادي) سأزور صديقي (صافي) ما رأيكم في أن تذهبوا معي؟ تفضَّلوا. هذه غرفته ستدهشون كما دهشت، أترون، ها أنا أشير، هذا دبدوب.." ص23

في قراءة تتابعيَّة للنص من أوله إلى آخره، نتلمَّس التوظيف الدلالي في اختيار أسماء الأبطال: (شادي) هو اسم مناسب للطفل الرومانسي الحالم الذي يدعو إلى السلام، ويرفض الحروب، فهو يعزف لحن الحرية العربية على وجه الخصوص على ربابته الخشبيَّة التي صنعها من عناصر أوليَّة محليَّة لم يستوردها من أي مكان آخر معملاً عقله في ذلك.

(صافي) هو اسم موفَّق للبطل الطفل المعاصر الذي يجاري (التكنولوجيا) الحديثة بألعابه المستجلبة بحسن نيَّة ، فهو لم ينتبه إلى آثارها النفسيَّة التخريبيَّة، لكنه تيقظ إلى ذلك عندما رأى صنيع صديقه (شادي) وشعر بالفرق بين عالمه الطفلي وبين عالم شادي، فهو صافي النفس طيِّب السريرة.

النص يحمل دعوة إلى استثمار الوقت ، حيث أبدلت العبارة (لنلعب معاً) بعبارة: (لنفكِّر معاً) وهذا توجيه تربوي غير مباشر، يستطيع الطفل أن يتلمَّسه بوضوح، هذا بالإضافة إلى تعزيز فكرة روح المنافسة التي لا تفسد للود جانب.

قصة: (أهلاً بالحريَّة).

قصَّة قصيرة تعالج مشكلة معاصرة، وهي مشكلة التسرُّب من المدرسة لأسباب مباشرة أو غير مباشرة.

تطرق القصَّة الباب الثقافي (التكنولوجي) الغير المرشَّد الموجَّه إلى عقول وقلوب أطفالنا وشبابنا. فالبطل جمال تأخذه دهشة الأسلوب وقصص الحب بعيداً عن المدرسة، لكنه يعود في النهاية إليها.

لم يحتمل النص خيطاً متصاعداً للحدث الدرامي بل سار أفقيًّاً من أوله إلى آخره، وهذا عائد إلى طبيعة الحدث، ولكن اصطناع المناخ القصصي ضمن عوالم القصة الأصلية يبعد النص عن الرتابة

الأسلوبية، ويحقق تقنية سرد قريبة من التطعيم إن أمكنتنا التسمية، أو المزاوجة، إن صح التعبير، ما بين فضاء النص المدرسي وفضاء طاقية الإخفاء في الصف.

إن هذا التماس والاحتكاك يولّد شرارة تعكس صورة الصف من الداخل في هرج الطلاب ومرجهم ودخول المعلمة وبدء الدرس، فذلك يغني مخيلة الطفل بلمحة محببة عن أجواء المدرسة. "قالت الآنسة من منكم يقلّد صوت (جمال)؟...

يا إلهيَ لم أستطع حبس دموعي. كان يجب عليَّ ألا أتكلّم. المهم الآنسة ما زالت تتذكّرني، وتعترف بتميّزي، حتى نبرة صوتي ما زالت تحفظها." ص55

نلمح في النص تكثيفاً دلاليّاً في استخدام أسماء الأطفال:

جمال: هذا عائد إلى رونقه النفسي الداخلي. بسمة: هي من ساعدته، وأمسكت له بيديها سلّم العودة إلى صندوق اللاوازم المدرسيَّة. هاني: يعكس الصورة المسالمة للأسرة الوديعة..

تقوم الفكرة الأساسية للنص في لوحة متداخلة ما بين مشهدين أساسيين: لأن جمال يُعدُّ الحرية كاملة أمام شاشة الكومبيوتر في بداية القصة ثم يستبدل المفهوم بمفهوم أكمل وأشمل، حيث يرى أن الحرية الكاملة تنبع من صندوق لوازمه المدرسية، وفي الدمج ما بين الأمرين يتولّد المعنى المقصود.

قصة وداعاً ماريو:

نستطيع القول بكل موضوعيَّة وتجرد: إن القصة هادفة وجميلة لأن (ماريو) يتحوَّل في نهاية المطاف إلى فكرة متوحشّة تسيطر على الأذهان من أجل الوصول إلى نهاية كل مرحلة من مراحل اللعبة التي لا تنتهي في قصور تطلق قنابل وتنين يزفر النار وأميرة بلهاء تنقلنا إلى المستوى الثاني من اللعبة.

يمتلك النص رشاقة في الأسلوب حيث تقفز الكلمات في الجزء الأول منه قفز الأرنب، خاصة عند الحديث عن كيفيَّة اللعبة والضغط على الأزرار في توجيه اللاعب (ماريو) ثم يتحوَّل اللاعب إلى ملعوب، وتتحكَّم اللعبة بذهن اللاعب مما يشبه الاستحواذ الفكري حتى في النوم أو اليقظة."موسيقى البداية. أهلاً (ماريو) اضغط زرَّ التقدُّم، سر، أمامك عمود، ضغطة إلى الأعلى مع الاستمرار بالضغط على زر التقدم، جيِّد (ماريو) تابع، انتبه.." ص37

وبذلك يتوَّج النص بأبعاده التربويَّة الهادفة التي تدعو إلى تنظيم الوقت والتحذير من الانغماس في الألعاب (الإلكترونية) وهذا أمر ليس جديداً على كاتبة جعلت كل همها منصبّاً في رعاية الأطفال وتقديم الفائدة النفسية والجسدية لهم.

قصة: ماذا فعلت الغربان؟:

الزمان: وهنا تكمن نقطة الإثارة في النص (؟!)

تتوافر في النص عناصر القصة الكاملة من زمان ومكان وشخوص وحبكة... إلا أن البعد الدلالي قائم على ترجمة الفسحة الزمانية التي جرت خلالها أحداث القصة، فهل يرتبط المدلول في القصة بدال محذوف تتركه الكاتبة مسار الظن والتخمين، لعلها الفترة الزمانية التي تدور خلالها الأحداث في وطننا الحبيب سورية، أو لعلها الفترة الزمانية في أي مكان في العالم تسوده الخلافات والخيانات.

إن تلك النظرة السيميائية للنص تجعل عنصر الزمان بشكل أو بآخر بطلاً تدور حوله القصة لنأخذ منها العبرة والحكمة:

ــ فالحيوانات في الغابة تلغي كل الخلافات لحظة هجوم الغربان عليها، وهذا إسقاط إضافي.

ــ ثم إن المحكمة التي تعقد للغراب تكون عقلانية جماعية هادئة، وهذا مطلب حق بالنسبة لها.

ــ ولا ترسم الكاتبة الشخصيات في النص عنوة وحشراً بل تلتمس العذر ولو من بعيد للبطل الغراب الفقير البائس الذي دفعه الجوع إلى ما قام به.

إن لعبة اللون بوصفها وسيلة أسلوبيَّة لأداء المعنى ليست أمراً جديداً بالنسبة للقاصة فقد وصفت اللون الأسود للغراب لإيصال التكثيف السلبي وصبغ مساحة من خيال الطفل تغلِّف هذه الشخصية بطابع من الشر المقصود بالإضافة إلى اختياره تحديداً في هذا المقام بوصفه مدلول الشؤم والخراب.

والكاتبة على عادتها تقدِّم للطفل الحقيقة العلميَّة في قالب قصصي لطيف: "قال أحد طيور الحجل الذي يشبه الحمام: أيها الغراب ألم تنتبه إلى طريقة حياتنا؟ نحن طيور الحجل، كيف نعيش بمحبَّة كبيرة، ألم تشاهدنا؟ كيف ننام كل مجموعة منا تصطف على شكل دائرة رؤوسنا إلى الخارج، وعندما يشعر أي واحد منا بحركة خطيرة، يطلق صوتاً لينبه به الجميع.."ص46

بإمكاننا أن نقول: إن هذه المعلومة تزيد من معلومات الكبار قبل الصغار.

وبعد أن دلفنا إلى ذلك البيت البنفسجي، وقرعنا أجراسه العابقة، فتمتَّعنا بضوع شذاها، لا بدَّ لنا من الاعتراف بأسبقيَّة القاصة إلى مجموعة من الأدوات القصصيَّة مطوِّرة بذلك الأدب الطفلي، آخذة بعين الاعتبار الوعي العقلي المتنامي لدى الأجيال المتعاقبة، فالنص لم يتعامل مع الطفل في هذه المجموعة بوصفه مخلوقاً ناقص الفهم والفكر، بل على العكس تماماً، واكبت المجموعة الذكاء الطفلي والوعي العقلي لدى المتلقي الصغير في أيامنا هذه.

وقد برعت الكاتبة تماماً في استخدام المنهج النفسي للتأثير من أجل زرع القيم التي حضَّت عليها، كما نجحت في التأثير المعاكس وإبعاد الطفل عن القيم المنهى عنها، وقد أشبعت المجموعة القصصيَّة بالفائدة والمتعة و العديد من الحقائق العلميَّة، وكانت مسرحاً لتقنيات سرديَّة

مختلفة ومفاجئة، من حيث الانتقال بالحوار من الضمائر الخطابية إلى الضمائر الغيبية، وموسقة الألوان والروائح..

ومن خلال الدخول في عوالم البنفسج، لا بد لنا من الإشارة إلى الطابع الحميمي لتلك الأجراس التي عكست جوهر العلاقات الطفليَّة، وتمايزت بعبق الروائح بين السطور، لأن كل الروائح المنتشرة بين الوريقات تحمل تكثيفات دلاليَّة وظَّفتها الكاتبة لأغراض مقصودة بعينها، فتمكَّنت من رصد اللوحة (السيكولوجيَّة) للعالم الطفلي، كما لامست شفافيتها (المنولوج) الداخلي لشخصيات الأبطال منتجة حدثاً درامياً بامتياز.

كما أن اللافت في مجموعة من النصوص هو اللجوء إلى أسلوب التصغير لأسماء الأطفال تحبباً، مما يبعث في نفس الطفل القارئ التمسك بالقيمة الأخلاقيَّة التي يعبِّر عنها بطل القصة بطريقة لا شعوريَّة. وهذا يحتسب للكاتبة، ولقلمها السحري الذي يلعب على الأوتار الحساسة للنفس البشريَّة الطفليَّة، وهذه الميزة لم نجدها في نصوص طفليَّة مماثلة عند الآخرين من الكتَّاب.

ولا أجد من المبالغة بأن أصف مجموعة (الأجراس البنفسجيَّة) الأقدر تعبيراً عن فكر الطفولة المتوثِّب والمتسائل والمستفسر عن كل اندهاشات الكون خاصة في عصر (التكنولوجية) المتقدِّمة، بذلك تربط الكاتبة (سريعة سليم حديد) العلم بالأدب، وهذه دعوة غير مباشرة إلى ربط الفن بالوظيفة الأدبية، والعمل على إحياء العلاقة العضوية بينهما.

❑❑

قراءات نقدية..

بوارق صوفية من آفاق السهروردي

□ طاهر الهاشمي*

اسم تتألق أحرفه في سماء الرؤى الإلهية، فتتشظّى حروفه شهباً نورانية تتوامض توالياً في حركةٍ موجيةٍ، تجتاح الزمان والمكان فتلقي بأمطارها على صحارى الوجود، لتتفجّر الينابيع، وتطوف الأنهار، حافرةً مجراها في عمق الوعي الإنساني لتصعد به إلى أرقى درجات الاستبصار، نأياً بتفرّده عن غوغائية العاميّ وسطحية العاديّ، وتشيؤ العَوْد المكرّر في أبدية التحولات.

شهاب الدين السهروردي فيلسوف شاعر ومعلم عالم اتخذ الحكمة الإشراقية طريقاً من الذاتية المغلقة إلى الكليّة المطلقة.

تفرّد في العلوم الحكمية جامعاً للعلوم الفلسفية مع براعة في الأصول الفقهية.

تميّز بشعره المطبوع الذي انداحت فيه رؤاه الصوفية حكمة وإشراقاً يجعلنا حين نلج عالمه السحريّ العجيب مشدوهين متأملين لعطائه الذي كان ذخراً للشعر العربي كتجربة وحسّ ورؤى وإقلاق وبهجة وانفعال وارتعاش بلحظات علوية في منتهى الصفاء وشطحات تثير البهجة والحبور.

ولد بين عاميّ 1150_1155أي بعد قرن ونصف من مولد النّفريّ وموته فهو قريب من الجوّ النّفريّ، في ضيق العبارة عنده بمعنى الإيجاز من ناحية وعجز الألفاظ عن الوفاء بحق الرؤية المتسعة من ناحية ثانية.

فالسهرورديّ في إيجازه وتركيزه يدهش القارئ بقدرته على خلق الصورة اللاحبة وما يصدر عنها من قوى روحية موحية بسمو المعاني، يقول عنه ياقوت

الحمويّ في معجم الأدباء: وله شعر كثير أشهره وأجوده قصيدته الحائية:

(أبـداً تحـنّ إلـيكم الأرواحُ

ووصـالكم ريحانهـا والـراحُ

وقلـوب أهـل ودادكـم تشـتاقكم

وإلى لذيـذ لقـائكم ترتـاح

وارحمتـا للعاشـقين تكلّفـوا

سـتر المحبّـة والهـوى فضّـاح

بالسّـر إن بـاحوا تبـاح دمـاؤهم

وكـذا دمـاء العاشـقين تبـاح

وإذا هـم كتمـوا تحـدّث عـنهم

عنـد الوشـاة المـدمع السّـفاح

وبـدت شـواهد للسـقام علـيهم

فيهـا لمشـكل أمـرهم إيضـاح

خفض الجناح لكم وليس عليكم

للصـبّ في خفـض الجنـاح جنـاح

وفي قصيدته العصفور والقفص التي قالها في اللحظات الأخيرة من حياته، ندرك المعنى العميق من خلال الكناية والتشبيه والاستعارة، كما ندرك المعنى الصوفي مثلما ندرك فكر هذا الشاعر وما يدور في وجدانه وروحه من شفافية في التأمّل، والنضوج في إطار صوفي خلّاب وخلّاق، نرى فيه التجديد والابتكار عمّن سبقوه، حيث يرتقي فيها الجانب الروحي للإنسان، واستشفاف معاني الخلود في العالم العلويّ، رغم التكرار في بعض الألفاظ التي تسقط عنها طاقة الإيحاء.

ـ(قـل لأصـحاب رأونـي ميّتـاً

فبكـوني إذ رأونـي حزنـا

لا تظنـوني بـأنيّ ميّـت

لـيس ذا الميّـت والله أنـا

أنـا عصـفور وهـذا قفصـي

طـرت منـه فتخلّـى رهنـا

وأنـا اليـوم أنـاجي مـلأً

وأرى الله عيانـاً بهنـا

فـاخلعوا الأنفـس عـن أجسـادها

فـترون الحـقّ حقّـاً بيّنـا

تقرّب السهروردي بعلمه وتفوّقه من الملك الظاهر (غازي بن يوسف بن أيوب) ودارت الأحاديث عن الضجّة القائمة حوله. حين ذلك لمح الملك الظاهر فيه النبوغ وسموّ الحكمة من فلسفته الإشراقية، ونقاء ذهنه وتوقّده، وبهذا تبيّنت له المسافة الشاسعة بين عقلية علماء مملكته وعقلية السهروردي المتحررة من القيود.

ولكن هذا الإعجاب أوغر ضدّه صدور هؤلاء العلماء، فحملوا عليه واتهموه بالزندقة والإلحاد.

وقد جاء مدينة (حلب) ليتابع رسالته الإشراقية وليكتب ما اختزنه صدره من

آراء واتجاهات اجتهادية، يصيغها في قوالب تليق بالفلسفة الصوفية، فهو يبحث عن المعرفة والعلم ليبدع في فلسفة ينبوعها الإسلام.

لقد وعى فلسفة الإغريق وهضم فلسفة فارس والهند، ودرس الفلسفة الإسلامية بشغف على مختلف صورها، ليعطي ـ بعد الاستلهام ـ من عبقريته وخلاصة موهبته، زبدة تجربته وعصارة معاناته، التي كوّن منها فلسفته الجديدة بخيوط واضحة الإشراق، وهو في الثلاثين من عمره.

استطاع أن يصل بالفلسفة الصوفية إلى أعلى درجة في خطّه البياني، مما ألّب عليه العلماء الدونيين لأنهم لا يستطيعون السير في ركبه النوراني، وقد سبق زمانهم بمئات السنين، وهذا قد مسّ مركزهم الاجتماعي والسلطوي، خاصة عند الدهماء منهم.

حبكت له مؤامرة محكمة، فألف العلماء وفداً لمقابلة الملك الظاهر، وجرّوا معهم جمهوراً كثيفاً من الدهماء

للتأثير فيه. وقد استقبلهم الملك واستمع إليهم، وناقشهم بهدوء ورفق فذهبت محاولاتهم عبثاً، وطلبوا من الملك إهدار دمه، فهاله هذا الطلب، وراعه أن يهدر دم هذا الفيلسوف الحكيم والعالم الصوفي الشاب الذي بذّ بعلمه ومعطياته العلماء، وقد بلغ مرتبة التنوير وهو في مصاف كبار الأئمة الصوفيين، فلم يردّ عليهم ولم يلتفت إلى هذه الخزعبلات التي تعطّل حريّة الفكر وحيوية الإنتاج الإبداعي، فلجأ هؤلاء إلى أبيه الناصر صلاح الدين الأيوبي يستفزّون زوراً وبهتاناً عاطفته الدينية وهو المشهور بالورع والتقى، وبغضه لأرباب المنطق وكتب الفلاسفة وقد أوهموه بان صحبة ابنه للسهروردي ستكون مدعاة لفساد عقيدته، فما كان منه إلّا أن كتب رسالة لولده يأمره فيها بنفي السهروردي وإبعاده عن حلب، ولكن الملك الظاهر وهو عليم بسر هذه المأساة التي أجادوا حبك نسيجها لم ينفّذ أمر أبيه، فثار اللغط من جديد وانقسم الناس إلى قسمين/ قسم معه وقسم عليه. ممّا أحرج الملك ورأى أن خير طريقة للخروج من هذا المأزق أن يعقد مجلساً للمناظرة، وكان واثقاً من انتصار السهروردي ورده عليهم.

وبعد موافقة الأب خشية ظلم أحد الطرفين، انعقد المجلس واحتشد من كل جانب، وكان السهروردي يجيب عن كل الأسئلة بهدوء واتزان ويدعم أجوبته بالبراهين والحجج المفحمة، ولم تكن حجته مستمدة من الفلاسفة الإسلاميين وحسب، بل من روح تعاليم الدين الحنيف ومع ذلك فقد اعتبروا حججه سفسطة فمزج العلوم الشرعية بالمنطق من البدع والمنكرات، بهذا المنطق المشين الجائر كانوا يناقشونه حتى إذا قالوا: إنك قلت في بعض تصانيفك أن الله قادر على أن يخلق نبيّاً.. وهذا مستحيل... قال: وما وجه الاستحالة في ذلك؟ فإن الله القادر وهو الذي لا يمتنع عليه شيء، فلم يفرّق لسائليه بين الممكن في حدّ ذاته وبين الممكن الذي أخبر القرآن الكريم بأنّه لم يقع، ولم يتركوه

يدلي برأيه فوقفوا عند هذا الجواب الذي أوّلوه تأويلاً كيفما اتفق وحكموا عليه بالكفر والمروق، وجرّدوه من الإيمان واتهموه بانحلال العقيدة والتعطيل، وسرعان ما نظموا وثيقة كفره وأذاعوها على الناس، وهي تفتي بهدر دمه.

وقد قال المفكر الإسلامي الكبير ابن أبي أصيبعة فيما يقوله في تاريخه لهذه الحادثة المؤلمة التي يندى لها جبين التاريخ الإنساني: لقد أفتي بهدر دم السهروردي.. ولكن أين هي تلك الوثيقة؟ إن جميع من أرّخ للملك الظاهر وللسهروردي لم يورد نصّها، واكتفوا بالإلماح إليها.. وهكذا نجحت المؤامرة، ورمي السهم وبدئ بالكفر والتعطيل وحكم عليه بالموت وقد تأثر الظاهر لهذه النهاية المفجعة، حاول أن يصونه من دسائس الفقهاء وأن يحميه من تآمرهم، ولكن محاولته ذهبت بدداً. وشاءت إرادة الله أن يكون مصرع هذا الفيلسوف بيد من اصطفاه وفضّله على الكثيرين.

إن بداية مأساة السهروردي هي حين قدم إلى حلب ونزل بالمدرسة (الحلوية) وأخذ يحضر دروس شيخها الشريف (افتخار الدين) ولمّا وجد أنّه لم يفد شيئاً، خرج من عزلته ليبدأ حياة المناظرة والجدل مع أستاذه ـ شيخ حلب الكبير ـ ومع فقهاء هذه المدينة العريقة بالعلم والحضارة والمعرفة.

بدأت أفكاره تتسرب إلى البيئات العلمية في المدارس والمساجد والحلقات الثقافية، وصار له مريدون وأنصار، وكرهه آخرون، وتألبت عليه عناصر الحسد والجهل والدونيّة، وأخذوا يتقولون عليه أشياء لم يقلها، واستطاعوا أخيراً أن يثيروا عليه نقمة الرأي العام.

وحكم عليه بالموت ـ جوعاً وعطشاً اختياراً منه ـ وبذلك حقق رغبته في أن يمتحن نفسه ويحقق نزعته الصوفية بهذه الميتة، التي هي نوع من أنواع العذاب الذي يُعدّهُ الصوفيون سبيلاً للوصول إلى الحقيقة العليا. وقد روى بعض معاصريه أنه حين علم بصدور الحكم بقتله أنشد قائلاً:

أرى قدمي أراق دمي

وهان دمي فيها فيا ندمي

لقد كانت مؤامرة حاقدة حيكت له بخبث، أودت بحياته وهو في قمّة عطائه ونشاطه، إنها بصمة عار في تاريخ الملك الظاهر الأيوبي رغم كل ما قدمه من حسنات، وبعد موت السهروردي ودفنه كتب على شاهدة قبره :

قد كان صاحب هذا القبر جوهرة

مكنونة قد براها الله من شرف

فلم تكن تعرف الأيام قيمته

فردها غيرة منه إلى الصدف

لقد اغتيل هذا الفيلسوف الأديب وهو في السادسة والثلاثين من عمره سنة 587 هجرية استطاع في هذه الفترة القصيرة من حياته أن يفجّر ينبوعاً ثرّاً في حياة البشرية

ووجـدانها ليسـتقي منـه العقـل والفكـر الإنسانيّ إلى أبد مسيرته.

وقبر هـذا المتصوّف العلاّمـة معـروف، وملاصق لقسم النجدة في مركز الشرطة بباب الفرج في مدينـة حلب، بجامع صغير كتب على بابه: جامع السهروردي.

كـان السـهروردي مؤمنـاً إيمانـاً مطلقـاً بقضـيته، فـالروح بعـد المعانـاة والمجالـدة والصبر والتأمّل المستمرّ، ستعود إلى ينبوعها الأول مطهّـرة مـن أدران المـادة، ورواسـب الحيـاة، وقصـيدة المغنّـي مشـحونة بـروح المقاومة المنبثقة عن ذلك الإيمان:

(ارفعني إلى مقام الفناء

الفناء في صمديتك

حتى إذا رآني خلقك قالوا: رأيناك ..)

تميزت الأسطورة الصوفية بالعمق الذي يقول بالحياة الجديدة من خلال الموت (فناء الـذات بالـذات العليـا) الـذي انتشـر بعـد الاغتراب، هـي الـدافع الأقوى الـذي يعطـي الاستمرارية للمدّ الصوفيّ بمختلف أشكاله وأبعاده وبالتالي يؤكّد قيمته الشمولية.

إن السـهروردي مثل غيره من المتصوفة الذين كرّسوا حياتهم من أجل تحقيق الغاية المثلـى، ومـن أجـل الـتطهير والخـلاص والتكفير ومن أجل الوصول، والجديد الذي حملته هذه الفلسفة الإيمانية التي تفوق كل الإيـدولوجيات الصـوفية القديمـة، الهنديـة والزرادشتية والفيثاغورثية التي عرفها العالم القـديم والمعاصـر لهـا، إنـه جديـد لمجـرد الظـروف الـتي يـأتي في ظلّهـا، إذ اختـار أن يرفض الحنين إلى الماضي والحاضر كنصّ وروح، ورفـض اعتقـاد القـدماء بالخرافـات دون أن تتجسّد في حاضر حياتهم، وانتصار الشـعر عنـد السـهروردي علـى الـدموع والحنين، مشروع ومقبول بـالاقتران بفلسفته الصوفية المستمدة من روح الإسلام.

مـا أن تلج عـالم هـذا الشـاعر المتصوف حتـى تمتلكـك تلـك الرعشـة العلويـة، فتشاركه في نشوته الصوفية وحلمه الخارق وإسرائه في سماء الحقيقة الأزلية رغم إيغاله في متاهات ودروب شائكة، وغيابه عنا في كثافات تحجب رؤيته، فنستدل على وجوده بما يتصادى إلينا من أصوات حركته من غضب الرياح العاتية التي أقلع بمركبه في مهبها فنخشى عليه عاصفة الخوف الأعظم في الشعر الـذي يتمثل في التكثيف اللفظي والغموض والإيغال في التلويح، والعمق حين ترمينـا نغمـة الأسـى واللوعـة والثـورة علـى الحيـاة الواقعيـة تحـت ضـربات الظـروف البائسـة في متاهـات تنسـحب علـى معظـم أفكاره وأشعاره وفلسفته.

نتقرّى تلك الجهود اللائبة في بحثه عن المطلق من خلال مسحة الكآبة والحزن العميـق والأسـى البعيـد الغـور، في أعمـاق الـنفس الإنسـانية وهـي الصـفة الطاغيـة مـا خلا القليل النادر من قصائده وفلسفته.

إن الرؤيا التي تتمظهر لنا في أشعاره إن هـي إلّـا مجموعـة مـن الأشـكال الحركيـة والأصـوات المسـموعة تتصـل وتتصـاول في حركـة تتنـافر حينـاً وتتجـاذب أحيانـاً، في نسقٍ غير منطقيّ ،متخذة من نفسها رموزاً

تجعلنا نجهد في تقصي ما وراءها، كغيره من المتصوفة الفلاسفة كابن عربي والحلاج والغزالي والبصري وابن سينا وابن رشد وابن الطفيل.. فقد كانوا موغلين في الإشارات والتلويحات والرموز، وأحياناً في الغموض. إنّ الرعدة الجمالية التي تعترينا في بعض ما غمض من الشعر الإبداعي لا يمكن أن تلازمنا إلى مالا نهاية، فلا بدّ من أن نصل بعد لأواء التكهن ووعثاء التبحر إلى الإبراق أو الإشراق الذي يجعلنا نلتقطه بحبور المنقبين عن الكنوز حين تتلألأ أمام أعينهم بعد طول عناء.

إن السهروردي كان يعي ذلك وربما كان يتقصده ونحن إذ نلج أعماقه المتضمنة فلسفته الإشراقية وأشعاره النورانية في معجم الأدباء لياقوت الحموي والنجوم الزاهرة لابن تغري بردى ووفيات الأعيان لابن خلكان ودائرة المعارف الإسلامية للبستاني وأخبار الحلاج لماسينون نرى استمرار القصيدة ونستأنس بمحمد بن عبد الجبار النفري، وهو من متصوفة القرن العاشر الميلادي في العراق. ومن المحتمل أن شهاب الدين السهروردي قد تأثر بالنفّري الذي تنطبق فلسفته (كلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) وهي مقولة للنفري من كتابه (التحولات) وهذه العبارة تصلح كمنطلق لدراسة أشعار وفلسفة السهروردي ليس لأن العبارة عند السهروردي ضيقة بمعنى الإيجاز من ناحية وعجز الألفاظ عن الوفاء بحق الرؤيا المتسعة من ناحية أخرى بل لأن الرؤية المتباينة إذ تتسع تعتمد عند السهروردي الذي ينسجم بالجوّ النفريّ من حيث تعاليمه على مجرد المعرفة وصلته بالذات الإلهية العلوية وامتلائه بالعبارات التلقائية.

عرفنا السهروردي من خلال مؤلفات ثلاث هي الموسوعة الفلسفية المسماة بالشجرة الإلهية، وقاموس السيرة الذاتية للفلاسفة القدماء والإسلاميين على ضوء المبادئ الإشراقية المسماة (نزهة الأرواح) وتعليقه على فلسفة الإشراق الذي كان الأساس لتعليق قطب الدين الشيرازي العالم المعروف والذي كان تلميذاً لنصير الدين الطوسي.

كانت فلسفة الإشراق مثار جدل لفترة طويلة منذ بدايات القرن الثالث عشر حيث تمثلت بأنها فلسفة الفيض، وهي تعتمد على الكشف والذوق فهي مرتبطة بالإشراق الذي هو تجلٍّ لأنوار العقل في مبادئها الأولية وانبثاقها من الأرواح الصافية عند تحررها من أسر الأجسام.

يؤكّد السهروردي في حكمة الإشراق على أنّ الفهم الملائم لفلسفته يعتمد على القائم بالكتاب أي خليفة السهروردي ومفسّره ذلك أنه يجب أن يكون هناك شخص مضمر في مذهبه .

بمقتله تفرّق تلامذته ,كما انتشرت كتبه بصورة واسعة، وهي غير مرفقة بشرح إلّا من تفسير شفوي تقليدي. الإشراق كان هو الإنجاز الرئيسي للسهروردي في عيون مؤرخي القرون الوسطى، وشارحي النصوص الإشراقية.

يشدد السهرورديّ على أن كل معرفة تستلزم مصدراً مباشراً ما، وهي مقابلة لا تتوسط بين العارف والمعرَّف وبصورة عامة رفض الآليات الوسيطة للتصور كطرق لشرح المصادر المتنوعة للمعرفة وفي أقل تقدير فإن ذلك يستلزم رفض نظريات التخارج والتداخل، وما يشابهها من نظريات لتوضيح الأحاسيس الأخرى، أمّا على مستوى المنطق فهو قد رفض التعريف الأرسطي الأساسي بأتيانه أن جوهر (الأشياء) ممكن أن يدرك من خلال المعرفة المباشرة .

وبالتقدير نفسه كان الحدس يعرف بالطريقة نفسها التي تعرف بها الموجودات ما فوق الحسيّة، المعرفة بالوجود. برهن السهروردي على أن وجود التصنيف الذهني الصحيح لا يتضمّن الوجود الحقيقي المطابق له في الأشياء الماديّة. وبعبارة أخرى فإن المفاهيم الميتافيزيقية كالوجود، والضرورة، والوحدة... كانت مجرد اعتبارات عقلية والموجودات الفردية المادية فقط هي الموجودات الحقيقية.

إن فلسفة الإشراق ما زالت تدرّس في الأكاديميات اللاهوتية في الهند، وقد ألهمت السّمات الميتالوجية لكتابات السهروردي مجموعة من المثقفين الفرس والذين يقودهم الكاهن الزرادشتي أدهر كيوان. بالنسبة لهم فإن السهروردي بتلميحاته لعقيدة النور والظلام التي استمدها من الفرس القدماء قد كسب احتراماً ثقافياً للحكمة الزرادشتية.

وهكذا كان لهذا الصوفيّ الذي أشرق في سماء حلب لينشر إشعاعه على العالم من خلال ما ترك لنا من أنوار حكمته الإشراقية، وأفكاره النورانية، أكبر الأثر في الشعر والتصوف.

❑❑

مفهوم الشّعريّة عند كمال أبي ديب قراءة تحليليّة لكتاب "الشّعريّة"

◻ عبد الوهاب الشتيوي

مدخل:

تُعدُّ الشّعريّة مبحثاً مهمّاً مستقلاً بذاته في الدّراسات النّقديّة الأدبيّة الحديثة، وتشكّلت لها في الغرب مدارس واتّجاهات، وأُلّفت حولها الكتب العديدة التي تُعنى بدراستها في الشّعر والنّثر على حدّ سواء، وعرفت منظّرين كباراً اتّجه كلّ واحد منهم إلى البحث عنها في جانب منْ جوانب النّصّ الأدبيّ حتّى التصق ذلك الجانب به، وتميّز برأيه حول الشّعريّة في ذلك الجانب، فـ"جون كوهين" (Jean Cohen) ركّز بحثه على الانزياح فعُرفت شعريّته بشعريّة الانزياح، وركّز "هنري ميشونيك" (Henri Meschonnik) على الإيقاع، فعُرفت شعريّته بشعريّة الإيقاع،

وركّز "تودوروف"(Todorov) على الخطاب الأدبيّ فعُرفت شعريّته بشعريّة الخطاب، وركّز "جاكبسون" (Jakobson) على الوظيفة الشّعريّة المهيمنة في النّصّ الأدبيّ فعُرفت شعريّته بشعريّة الوظيفة، ولئنْ اختلف هؤلاء النّقّاد والدّارسون حول العنصر الرّئيسيّ الذي يحقّق شعريّة النّصّ الأدبيّ عامّة، والنّصّ الشّعريّ خاصّة، فإنّهم اتّفقوا منْ حيث لا يقصدون حول تعدّد عناصر شعريّة الخطاب الأدبيّ، وتعدّد سمات الشّعريّة فيه.

أمّا في النّقد العربيّ الحديث فإنّ الشّعريّة مثّلت من حيث مفهومها، ومجالات بحثها، ومقاصدها، اختلافاً كبيراً بين الدّارسين العرب، إلى درجة أنّهم مختلفون

حول دلالة المصطلح نفسه، ومجالات بحثه، فمنهم مـنْ يعرّفها بالخصائص المتوفّرة في النّصّ الشّعريّ والتي توفّر له عنصر الشّعريّة، وتفرّق بين نصّ عاديّ بسيط لا يعدو أنْ يكون نصّاً منظوماً لا ينتمي إلى مجال الشّعر إلاّ بتوفّر الوزن والقافية فيه، ومنهم منْ يعرّفها بكونها العلم الذي يبحث في النّصّ الشّعريّ، فيحلّله ليستنتج الخصائص الشّعريّة المكوّنة له، ومنهم منْ يذهب إلى أبعد من ذلك. متأثّراً بالنّقد الغربيّ - فيعدّها العلم الذي يبحث في الأدب عموماً ليفرّق بين الأدبيّ وغير الأدبيّ في النّصوص، ويفرّق بها بين الخطاب العاديّ الذي لا أدبيّة فيه، وبين النّصّ الأدبيّ المفارق لذلك الخطاب العاديّ، فالشّعريّة عند أدونيس مثلاً تكون نظراً في النّصوص وتمييزاً بين الشّعريّ منها وغير الشّعريّ، على غير قاعدة الأوزان العروضيّة، وتخلّصاً من هيمنة الماضي، واجترار التّجارب الشّعريّة السّابقة، وتفجيراً للّغة(1)، وهي ليست عند عبد السّلام المسدّيّ دراسةً لطرق التشكل الأدبيّ أو التّركيبيّ، وإنما هي بحث في السّرّ الدّاخليّ الذي يحكم الخطاب الأدبيّ، ويختلف مجال تطبيقها، بين البحث في طرق تشكيل الخطاب، وبين دراسة البنية الفنّيّة النّهائيّة لهذا الخطاب، أي بمعنى إنّ الشّعريّة تبدأ من كمال الخطاب الأدبيّ وجماله، وهي عند سعيد الغانميّ العلم الذي يدرس مستويات التّحليل الأدبيّ، وهي تحاول أنْ تمسك بوحدة الأعمال الأدبيّة وتعدّدها في الوقت نفسه، ولا يقتصر بحثها على النّصوص، بل يشمل مجموعة من الأعمال(2).

ولمّا كانت الشّعريّة مجال اختلاف وتعدّد بين النّقّاد والدّارسين العرب، ارتأينا أنْ نبحث في مفهومها عند النّاقد كمال أبي ديب، ونستجلي معانيها وخصائصها بحسب رأيه، مستندين في ذلك إلى كتابه "في الشّعريّة"(3)، والحقيقة أنّنا نقدّم في هذا البحث قراءةً تحليليّةً تفكيكيّة لأهمّ ما طرح الكاتب في هذا الكتاب منْ آراء وأفكار لعلّنا نضيء جانباً منْ جوانب بحوثنا النّقديّة الأدبيّة المعاصرة المتّصلة بالخطاب الأدبيّ عامّة، والخطاب الشّعريّ خاصّة.

الإطار الحضاريّ والأدبيّ لبحث كمال أبي ديب في الشّعريّة

يُنزّل كمال أبو ديب بحثه "في الشّعريّة" في ما يمكن تسميته الإطار الحضاريّ الأدبيّ، حيث يرى أنّ حركة النّقد الأدبيّ العربيّ الحديث تعيش مرحلة من الضّعف والوهن، وأنّ الكتابات النّقديّة العربيّة المعاصرة تعاني من الفقر بسبب "**غياب العمليّة التّحليليّة والعقل التّحليليّ في خضمّ الانطباعات والشّخصانيّة، من جهة، والخطابات والحماسيّات العقائديّة من جهة أخرى**"(4)، وأنّ السّياق الثّقافيّ العربيّ المعاصر "**تطغى عليه درجة ضخمة من الرّخاوة الفكريّة والتّجزيئيّة الغارقة في خضمّ الإيمان بالشّعارات الذي يحمل في جوهره كلّ ما في الشّعاراتيّة من غوغائيّة وسلطويّة وشهوة لممارسة القمع والاضطهاد**

باسم **"الحقيقة" العقائديّة دائماً**"(5)، وهو يعتبر أنّ العرب لم يعرفوا منْ قدّم نظريّة متكاملة في فهم الظّاهرة الأدبيّة من خلال النّصوص منذ القرن الخامس الهجريّ، ويعتقد أنّ عبد القاهر الجرجانيّ كان آخر الباحثين في مجال الأدب الذين قدّموا للحركة النّقديّة العربيّة آثاراً جيّدة(6)، ولا بدّ لتجاوز هذه الحالة الرّاهنة من الضّعف منْ دعم تيّار بحثي جديد بدأ بالتّشكّل في الوطن العربيّ، وهو "**اتّجاه بحثيّ صارم يصرّ على الكتابة المعمّقة، التّحليليّة، المكتنهة، الكاشفة، ويجهد لتأصيل الفكر النّقديّ الجادّ في كلّ مجالات الدّراسة، ويتناول الظّاهرة المدروسة باعتبارها دائماً على درجة كبيرة من التّعقيد والتّشابك والتّداخل مع ظواهر أخرى مختلفة في اللّغة والفكر والمجتمع، في السّياسة والاقتصاد والثّقافة**"(7).

فبحثه هذا إذن يتنزّل ـ بحسب رأيه ـ في إطار ما تعيشه الثّقافة العربيّة المعاصرة من حركيّة إبداعيّة ونقديّة، ومن صراع بين قوّتين لا تمثّلان المجدّدين والتّقليديّين، أو الحداثيّين والمحافظين مثلما كان الأمر في المراحل السّابقة، بل تمثّلان الاختلاف الشّديد بين منْ لا يزال يتعامل مع النّقد الأدبيّ بأفكار هلاميّة، وشعارات عقائديّة غير علميّة غارقة في مسلّمات الفكر التّقليديّ، والآراء الانطباعيّة الأهوائيّة من جهة أولى، وبين منْ يريد أنْ يؤسّس منهجاً جديداً في البحث الأدبيّ منْ جهة ثانية، وهو منهج علميّ يستفيد من كلّ منجزات الحضارة الحديثة في العلوم المتّصلة باللّغة والأدب، "**ويسعى إلى تأسيس البحث الحرّ الخلّاق في جميع مكوّنات البنى الثّقافيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة والاجتماعيّة، وفي جميع مظاهر الحياة العربيّة في بعديها التّوالديّ والتّزامنيّ**"(8).

فأبو ديب إذنْ يجعل كتابة منخرطاً في هذا السياق الأدبي والثّقافيّ والحضاريّ العامّ الذي تعيشه الثّقافة العربيّة في الهزيع الأخير من القرن العشرين، وفي ظلّ ثقافة عولميّة تسعى إلى الهيمنة على كلّ الثّقافات التي مازالت محكومة بإرث الماضي الذي يمنعها من التّجدّد والتّطوّر، ويجعل هاجسه الرّئيس المساهمة في تحريك ركود النّقد العربيّ الحديث، وتقديم مشروع قراءة جديدة للشّعريّة، تستند إلى البحث العلميّ الذي يفيد الإبداع والنّقد معاً.

فما هي ملامح هذا المشروع(9)؟

خصائص مشروع كمال أبي ديب في الشّعريّة وأهدافه

يَعتبر كمال أبو ديب عمله في كتابه "في الشّعريّة" نظريّة مكثّفة متكاملة تكوّنت بعد تأمّلاته في الأطروحات المختلفة حول الشّعر، وبحوثه التّطبيقيّة الطّويلة عبر سنوات عديدة في الشّعر، بدءاً بالإيقاع وانتهاءً بالرّؤيا، وقد حدّد ذلك في مقدّمة الكتاب بقوله: "**يُمثّل هذا البحث صياغة نظريّة مكثّفة لأطروحات ودراسات تطبيقيّة تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدّائب لطبيعة الشّعر في أبعاده المختلفة،**

بدءاً من الهاجس الإيقاعيّ [...] وانتهاءً بالرّؤيا التي ينبع منها، ويفيض بها، والهواجس الأساسيّة التي يجلوها الإنسان من العالم، والمجتمع، والطّبيعة والما وراء"(10). ثمّ يذكر جذور بحثه هذا التي يبيّن أنّها ضاربة في منابع متباينة متعدّدة ثقافيّاً، ومن حيث مجالات المعرفة التي تنتمي إليها، مثلما يجمع هذا البحث بين معارف كلاسيكيّة، وأخرى مستحدثة صاغتها الدّراسات الحديثة في العالم، واستفادت من ميادين عديدة، لكنّ بحثه في النّهاية ليس اجتراراً لأطروحات غيره، وآرائهم، بل هو صياغة لرؤيته الشّخصيّة للشّعريّة، بل ويعتبر أنّه يريد من ورائه تجاوز الأطروحات الشّائعة ليؤسّس أطروحة بديلة تؤسّس لنظريّة جديدة متكاملة حول الشّعريّة، وتكون نواة عمل تطبيقيّ يأمل أنْ يتمكّن من إنجازه في المستقبل، فهو إذنْ يسعى بكلّ حرص إلى: "**طرح نظريّة تتجاوز الصّياغات المطروحة الآن في هذا المجال محاولةً أنْ توفّر لنفسها أعلى درجة ممكنة من التّماسك والتّناسق. ذلك أنّ همّي الأوّل الآن هو التّأسيس النّظريّ لأنّ النّموّ التّفريعيّ نظريّاً وتطبيقيّاً يظلّ محالاً قبل أنْ يتبلور العمل النّظريّ في صيغة مكثّفة متناسقة**"(11).

وينطلق أبو ديب في عمله هذا في البداية من الإشارة إلى أنّ من الواجب عند تحديد مفهوم الشّعريّة أنْ يتمّ ضمن معطيات العقلانيّة، أو مفهوم أنظمة العلاقات إذا ما كان يريد أنْ يكون على درجة عالية من الدّقّة والشّموليّة(12)، ولذلك فليس من العلميّة في شيء أنْ تُحدّد الشّعريّة على أساس الظواهر المنفردة المعزولة كالوزن، أو القافية، أو الإيقاع لدّاخليّ، أو الصّورة، أو الرّؤيا، أو الانفعال، أو الموقف الفكريّ أو العقائديّ، وبالتّالي فأيّ عنصر من هذه العناصر لا يمكن أنْ يؤدّي إلى الشّعريّة إلاّ حين يندمج مع بقيّة العناصر مجتمعة، وأيٌّ "**من هذه العناصر في وجوده النّظريّ عاجز عن منح اللّغة طبيعة دون أخرى ولا يؤدّي مثل هذا الدّور إلاّ حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكّلة في بنية كلّيّة**"(13). وبالتّالي فالشّعريّة بالنّسبة إليه يجب أنْ توصف أو تتحقّق في بنية كليّة جامعة، تتكوّن من مختلف العناصر المكوّنة بدورها للنّصّ الإبداعيّ، ويصل إلى تعريف الشّعريّة بقوله: "**فالشّعريّة إذنْ خصيصة علائقيّة، أيْ إنّها تجسّد في النّصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوليّة سمتها الأساسيّة أنّ كلاًّ منها يمكن أنْ يقع في سياق آخر دون أنْ يكون شعريّاً، لكنّه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها سمتها الأساسيّة ذاتها، يتحوّل إلى فاعليّة خلق للشّعريّة ومؤشّر على وجودها**"(14).

إنّ مشروعه في الشّعريّة ـ بحسب رأيه ـ يطمح إلى الغوص في النّصوص ودراسة كلّ عناصرها التي تكوّن شعريّتها، واستجلاء الأبعاد المكوّنة للشّعريّة في تجلّياتها البنيويّة، وفي تجسّدها ضمن نظام من العلاقات التي تنشأ بين مكوّنات النّصّ، ولذلك فهو يريد أنْ يتجاوز كلّ ما لا علاقة

له بالنّصّ نفسه، ولا يريد أنْ يستفيد من العناصر الخارجيّة التي ركّزت عليها بحوث واتّجاهات أخرى، مثل عصر الشّاعر وحياته بجوانبها المختلفة، ويُبقي على المادّة الوحيدة التي يطرحها النّصّ الشّعريّ والمتمثّلة في لغته، لأنّها المتجسّد الفيزيائيّ المباشر الوحيد المخطوط على الصّفحة أو المسموع في الفضاء الصّوتيّ، ولا يبقى من حلّ لتحليل الشّعريّة إلاّ نظام علاماته التي تمثّل جسده وكينونته النّاضجة، وهذا الهدف لا يمكن تحقيقه إلاّ من خلال معطيات التّحليل البنيويّ والسّيميائيّ(15).

ولا يفوت أبو ديب أنْ يشير إلى أنّ دراسته هذه لا تدّعي لنفسها الأسبقيّة التّاريخيّة في هذا المجال، أو في تأسيس هذا المنظور، بل سبقتها دراسات عبد القاهر الجرجانيّ في النّقد العربيّ القديم، ودراسات "آي. أي. ريتشاردز" (Richards)، وأصحاب النّقد الجديد (New criticisme)، وبحوث "تودوروف" (Todorov) البنيويّة، ودراسة "لوتمان" (Youri Lotman) لبنية النّصّ، ودراسات "ميشال ريفاتير"(Michael Riffaterre) السّميائيّة، ودراسة "جاكبسون" (Jakobson) للوظيفة الشّعريّة في النّقد الغربيّ الحديث، مثلما يشير إلى أنّ دراسته هذه لا تطمح أبداً لحلّ معضلة الشّعريّة، لأنّها عويصة، وقد تناولها الدّارسون سابقاً منذ أرسطو، وما تزال تحتلّ مكانة كبيرة في الدّراسات النّقديّة، وما تزال تشغل الفكر النّقديّ في العالم كلّه(16)، ثمّ يقدّم إشارة أخرى مهمّة تتعلّق بالمنهج الذي سيتّبعه في البحث في الشّعريّة، وهي أنّه سيتجنّب اعتماد منظور الاختلاف، فلا ينظر إلى الشّعريّ من زاوية ما ليس شعريّاً، فيصبح تعريف الشّعريّة خارجيّاً وليس داخليّاً، وبالتّالي فهو لنْ يسلك مسلك "جون كوهين" (Jean Cohen) الذي نظر إلى الشّعر بما ليس نثراً، وأيّد رأي "تودوروف" الذي يرى أنّ "كوهين "**ينظر إلى الشّعر من وجهة نظر شيء آخر، لا في ذاته... وأنّه يميل إلى أنْ يأخذ الشّعر بما يختلف فيه عن النّثر، لا من حيث هو ظاهرة متكاملة**"(17)، وكأنّه يرى أنّ هناك فرقاً كبيراً بين الشّعر والشّعريّة، ويمكن للشّعريّة إذنْ أنْ تتوفّر في النّثر أيضاً، ومن هنا ندرك المنهج الذي سيتّبعه كمال أبو ديب وهو البحث في **السّمة العلائقيّة** التي تكوّن مجموع النّصّ الشّعريّ، أو هي مجموع العناصر التي تكوّن بنية النّصّ الشّعريّ، فلا يمكن لأيّ عنصر أنْ يمثّل الشّعريّة بمفرده، بل هو يحتاج إلى العناصر الأخرى، إذْ يمكن لأيّ عنصر أنْ يحقّق الشّعريّة في نصّ ما، ثمّ يفقدها إذا ما أُخرج من سياقه الأصليّ.

وبعد كلّ هذه الإشارات والتّحديدات، يُحدّد أبو ديب المصطلح الذي يراه مناسباً للبحث في الشّعريّة، وتحديد مصادر إنتاجها، وعناصرها، وأساليبها، فيأتي بمصطلح خاصّ به يسمّيه "الفجوة: مسافة التّوتّر"، وهو فضاء تصوّريّ مفهوميّ يقوم

على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة، لإيجاد التّجانس والوئام في داخل السّياقات المختلفة، وتصبح الشّعريّة التي يبحث عنها في النّصوص وظيفةً من وظائف الفجوة باعتبارها فضاءً للتّجربة الإنسانيّة باتّساعها، ويؤكّد أبو ديب أنّ الشّعريّة تقوم بالأساس على عناصر غير متجانسة في النّصّ، فيقول: "**من هنا تكون الشّعريّة جوهريّاً لا خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كلّه، اللاّتجانس واللاّانسجام واللاّتشابه واللاّتقارب**"(18).

إنّ "الفجوة: مسافة التّوتّر" مفهوم متّسع لا بداية له ولا نهاية، ولا يمكن ضبطه بشكل دقيق حتّى يطبّق على كلّ النّصوص، فيصبح قاعدة جديدة متحجّرة، وأبو ديب من خلال كتابه يعارض كلّ محاولة لقولبة الشّعريّة، أو تقعيدها، لأنّه يراها ظاهرة مفتوحة على كلّ الاحتمالات في السّياقات المختلفة(19)، وهذا المفهوم يشمل ما قبل النّصّ وما بعده، ويكون جزءاً من تاريخ الأدب، والأعراف السّائدة فيه، وجزءاً من رؤية المبدع للعالم، وخاصيّة نصيّة، وطريقة لتلقّي النّصّ من قبل القارئ، ويعتبر أبو ديب أنْ الشّعريّة "الفجوة: مسافة التّوتّر" تتأتّى من عناصر متعدّدة ومجتمعة، مثل الإيقاع والصّورة الشّعريّة، واللّغة القائمة على التّضادّ في مستويين اثنين، الأوّل تضادّ داخليّ في القصيدة نفسها بين ألفاظ وعبارات(20)، وثانٍ خارجيّ يكون بين اللّغة العاديّة المألوفة، واللّغة الصّوريّة(21)،

وقد لخّص ميزة استخدام مفهوم "الفجوة: مسافة التّوتّر" بـ"**قدرته على نقل تصوّرات نقديّة أساسيّة في المدارس النّقديّة المعاصرة من مستوى الخاصّ إلى مستوى أكثر شموليّة**"(22)، ويجعل هذا المفهوم قريباً جداً من "**مفهوم "نفي الألفة، أو التّغريب الذي يُشكّل محوراً أساسيّاً من محاور عمل الشكلانيين الرّوس على الأدب وتحديدهم للطّبيعة "الأدبيّة" للنّصّ وفاعليّة الأدب، والبعد التّوالديّ التّاريخيّ لدراسته**"(23)، بل إنّه ليزعم أنّ مفهوم "الفجوة: مسافة التّوتّر" أكثر شموليّة من التّغريب لأنّه "**يتجلّى على أصعدة لغويّة، ودلاليّة، وتركيبيّة، وعلى أصعدة التّصوّر، والموقف الفكريّ، والرّؤيا، وعلاقة الفنّان بالآخر وبالعالم كذلك**"(24)، ويصبح التّغريب الذي بلوره الشّكلانيّون الرّوس وجهاً متضمّناً في مفهوم "الفجوة: مسافة التّوتّر" الذي بلوره أبو ديب.

عناصر الشّعريّة في مشروع أبي ديب

1 ـ شعريّة النّصّ(25)

حين يبحث أبو ديب في الصّورة الشّعريّة ينطلق من إقامة تعارض شديد بين الصّورة التّقليديّة القائمة على التّشبيه، والصّورة المغايرة القائمة على التّضادّ، ويعمل على نسف الرّأي القائل بأنّ المشابهة مصدر الشّعريّة، ويثبت أنّ المشابهة ليست قادرة على توليد الطّاقة الشّعريّة، بل التّضادّ هو الذي يولّدها، وكلّما ازدادت درجة التّضادّ لتبلغ التّضادّ المطلق كان ذلك أقدر على

توليد طاقة أكبر من الشّعريّة، ويستنتج قائلاً: "**وبهذه النّتيجة السّليمة فإنّ من الواضح أنّ مولّد الشّعريّة في الصّورة وفي اللّغة، هو التّضادّ لا المشابهة**"(26)، ويرى أنّ تاريخ الشّعر العالميّ كلّه، وعبر حركاته الأدبيّة المختلفة يسعى "**إلى خلق صورة شعريّة تطغى عليها فجوات واسعة وتضادّ حادّ بين أطراف الصّورة**"(27)، وإذ يركّز على مبدأ التّضادّ الأقدر على خلق الشّعريّة، فهو يراه متجسّداً كأحسن ما يكون في الصّورة السّرياليّة لأنّها برأيه جديرة بالاهتمام إذْ تُعدم علاقة المشابهة التّقليديّة السّاذجة بين عنصري الصّورة، ويستند في رأيه هذا إلى أرسطو والجرجانيّ و"كولردج" (Coleridge) الذين أصرّوا "**على أنّ المشابهة الأبهى هي تلك التي تُكتشف بين مختلفات، وأنّ التّشابه المطلق يُعدم التّشبيه أو الاستعارة أو الرّمز، ويمنع تدفّق الشّعريّة**"(28)، واتّفق مع "ريتشاردز" الذي يرى أنّ الاستعارة تقوم على المغايرة والاختلاف.

ويعمل أبو ديب جاهداً على تغيير مفهوم الصّورة من البحث في المشابهة إلى البحث في المغايرة، فيتحمّس للصّورة الشّعريّة السّرياليّة لأنّها تؤدّي إلى خلق "الفجوة: مسافة التّوتّر"، وتدلّ على صحّة مفهومه من حيث قدرتها على إقحام الأشياء المتضادّة في علاقات جديدة(29)، إلى درجة أنّه يرى أنّ المشابهة تكون شعريّة حين تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في علاقات تشابهها وتضادّها وتمايزها، وبقدر ما تتّسع الفجوة المخلوقة، تكون الصّورة أعمق فيضاً بالشّعريّة وأكثر ثراءً بها(30)، ويرى أنّ من خلال تتبّع مسار تطوّر الصّورة الشّعريّة عبر التّاريخ "**يمكننا أنْ نقرأ تاريخ الشّعر باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التّوتّر وتطوّرها عن الكلاسيكيّة إلى السّرياليّة ومدارس الحداثة المختلفة، وكتابة مثل هذا التّاريخ للفجوة واتّساعها المستمرّ ليس على الصّعيد اللّغويّ الصّرف فقط، بل على صعيد تصوّر الفنّان نفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكريّة والرّؤى الإبداعيّة، وعلى صعيد تصوّر بنية العمل الأدبيّ أو الفنّيّ، ستكون مهمّة شاقّة دون شكّ، لكنّها ستكون أيضاً مليئة بالإثارة والكشوف الفنّيّة**"(31).

ويؤكّد أبو ديب دور اللّغة في تحقيق الشّعريّة "الفجوة: مسافة التّوتّر"، فالبنية اللّغويّة الكلّيّة تخلق الفجوة الفعليّة العميقة التي "**هي انتقال حادّ من كون إلى كون، أيْ خلق لمسافة توتّر شاسعة بين كونين، وفعل الخلق هذا هو ما يولّد الشّعريّة**"(32). وهو متمسّك برأيه المتعلّق بكون التّضادّ والمغايرة يشكّلان أساس الشّعريّة، ويجد ما يسوّغ لرأيه في كلّ عناصر النّصّ الشّعريّ، ومنها اللّغة التي تعاضد الصّورة الشّعريّة، فيرى أنّه "**حتّى في اللّفظة المفردة، يبدو أنّ الخصيصة الطّاغية التي تمتلكها اللّغة في الخلق الشّعريّ ليست التّوحّد والتّشابه بل المغايرة والتّضادّ**"(33). ثمّ يوسّع النّظر في اللّغة فيستنتج أنّه يمكن تعميم فكرة المغايرة والتّضادّ لتشمل الكتابة بشكل

عامّ، والوحدات اللّغويّة الأكثر اتّساعاً وهي الجملة والمقطع والنّصّ، والعمل الأدبيّ كلّه، "**أي إنّ ثمّة إمكانيّة نظريّة لوضع عمل أدبيّ نثريّ كامل (قصّة، قصيدة، أو رواية مثلاً)، في سياق نصّ أوسع منه ليتحوّل فيها النّصّ النّثريّ الكامل إلى مكوّن شعريّ غنيّ ضمن البنية الجديدة التي أصبح فاعليّة أساسيّة من فاعليّات تكوّنها**"(34).

ويتابع أبو ديب إثبات صحّة فكرته حول الشّعريّة، وإثبات أنّها تتولّد من "الفجوة: مسافة التّوتّر"، ليصل إلى مستوى الإيقاع، فيحدّد مصدر نشأته أوّلاً بقوله: "**ينشأ الإيقاع من تكرار ظاهرة صوتيّة على مسافات معيّنة، وبطبيعة مغايرة للظّواهر الصّوتيّة الأخرى في النّصّ، وهو ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين**"(35)، ثمّ ووفاء لنظرته ومنهجه القائمين على مبدأ المغايرة والتّضادّ الذي يشكّل "الفجوة: مسافة التوتّر" يعارض المقولات التّقليديّة التي ترى كلّها أنّ الإيقاع يقوم على التّكرار والمعاودة والتّشابه أو ما يقترب منها عموماً، فيرى أنّ "**شرط الإيقاع الجوهريّ هو انعدام الانتظام الطلق، أيْ وجود فجوة: مسافة توتّر بين المكوّنات الإيقاعيّة**"(36)، ويؤكّد رأيه بشعر أدونيس الذي يرى أنّه يقوم باستمرار على خلق "الفجوة: مسافة التّوتّر"، ويكون التّعارض فيه بين الانتظام الإيقاعيّ المتوارث واللاّانتظام الإيقاعيّ الذي يخلقه الشّاعر، وتتداخل في شعر أدونيس مكوّنات إيقاعيّة متعدّدة ومتعارضة ومتنافرة يستحيل وجودها "**في الشّعر تبعاً للمقاييس التّعليميّة السّائدة في العروض**"(37)، وهو يرى أيضاً أنّ أدونيس لا يخترق الإيقاع التّقليديّ بالخروج من بحر إلى آخر في النّصّ نفسه، بل بالاختراق الحادّ لبنية التّشكيل الإيقاعيّ ذاته، ويولّد الحركات الإيقاعيّة المولّدة للشّعريّة التي تمثّل خروجاً عن التّشكيل الإيقاعيّ الأساسيّ إلى تشكيل إيقاعيّ آخر مغاير(38).

إنّ هذه النّظرة التي يقدّمها أبو ديب للإيقاع جعلته يرفض أسر الشّعر ومفهوم الشّعريّة في الوزن بمعناه العروضيّ، وهو لا يريد إلغاء أهميّة الوزن في الشّعر الموزون، بل يريد أنْ يؤكّد أنّ من الشّعر ما يخلق صفة الشّعريّة دون أنْ يكون موزوناً، فيحرّر الإبداع الشّعريّ والشّعريّة من النّظريّة العروضيّة القديمة السّابقة على الإبداع الشّعريّ الحديث والمعاصر، ويخلّصهما من سيطرة المفاهيم الجامدة التي تصرّ على تحديد الشّعر في إطار نظريّة وزنيّة قديمة تحقّقت في شروط تاريخيّة محدّدة، ولا يمكن أنْ تكون نظريّة أزليّة خالدة صالحة لكلّ الأزمان، والسّياقات الإبداعيّة، وهو يعتقد أنّ هذه النّظرة الجديدة للإيقاع ستمكّن من "**استيعاب أنماط كثيرة ضمن مفهوم الشّعر والشّعريّة رغم أنّها لا تقوم على نظريّة عروضيّة تقليديّة، وبين أبرز هذه الأنماط ما نسمّيه الآن "قصيدة النّثر"**(**39**).

ولا تتوقّف ــ بحسب رأيه ــ قيمة هذا الاختراق الإيقاعيّ الذي ينجزه الشّاعر في المستوى الإيقاعيّ الشّكليّ فحسب، بل تتعدّاه لتعبّر عن الاختراق الرّؤيويّ، والتّحوّل

في التّجربة التي تعبّر عنها، وهي تجربة خروج الكائن الفرد عن الكيان الجماعيّ، وتجربة التّمرّد على نواميس الجماعة الثّابتة والتي عبّر عنها أبو ديب بالنّهج الثّوريّ، والفكر الثّوريّ، ويستنتج بالتّالي أنّ هناك تكاملاً بين الاختراق الإيقاعيّ والاختراق الفكريّ، وتلك هي الدّلالة الأعمق التي يؤدّيها النّصّ متأسّساً على "الفجوة: مسافة التّوتّر"، إنّها "**دلالة ارتباط الاختراق الإيقاعيّ والتّحوّل الإيقاعيّ عبر البنية الكلّيّة للقصيدة بالاختراق الرّؤيويّ والتّحوّل في تجربتها: أي توحّد الخروج الرّؤيويّ بالخروج الإيقاعيّ، وتحوّل كلّ منهما بدوره إلى بنية موازية تجسّد تجسيداً سامياً نشوء الفجوة: مسافة التّوتّر على صعيد الرّؤيا وعلى صعيد الإيقاع: علاقة الذّات بالآخر، وعلاقة الإيقاع الفرديّ بالإيقاع الجماعيّ**"(40).

فليست "الفجوة: مسافة التّوتّر" خصيصة شكليّة أو مكوّناً بنيويّاً من مكوّنات النّص فحسب، بل هي أيضاً خصيصة معنويّة تتعلّق بمضمون النّصّ وفضائه الدّلاليّ، فتتبع إذنْ من الموقف الفكريّ، وتكون أكثر تحديداً عقائديّاً، وتتجلّى حين توضع الذّات في مواجهة الآخر المختلف عنها، ويكون التّضادّ الحادّ بين الدّاخل والخارج، والدّاخليّ والخارجيّ، وتكون الذّات في صراع شديد مع الآخر، مؤمنة بالموقف الثّوريّ، وسالكة النّهج الثّوريّ المتمرّد على الواقع، وهنا تكون الشّعريّة منغرسة في التّربة الثّوريّة التي تعبّر بجلاء عن المغايرة والتّضادّ(41).

ويختتم أبو ديب آراءه حول هذه المستويات النصّيّة التي أكّد فيها أنّ الشّعريّة تتأتّى من "الفجوة: مسافة التّوتّر" والتي يمكن بلورتها في إطار مفهومي البنية السّطحيّة والبنية العميقة في دراسة اللّغة، واللّذين طوّر تطبيقاتهما "تشومسكي"(Noam Chomsky)، ممّا مكّنه من الذّهاب إلى أنّ "**الشّعريّة هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السّطحيّة، وتتجلّى هذه الوظيفة في علاقات التّطابق المطلق أو النّسبيّ بين هاتين البنيتين**"(42)، والتّطابق بينهما يُعدم الشّعريّة، أمّا الخلخلة والتّغاير فيولّدان الشّعريّة الحقيقيّة، وكلّ هذا جعله يعتقد أنّ الشّعريّة ليست خاصيّة ثابتة في الأشياء، حتّى ينتمي بعضها إلى الشّعريّة ولا ينتمي بعضها الآخر إليها، بل الشّعريّة تكون في تموضع تلك الأشياء في فضاء من العلاقات، وحينها لا يكون الشّيء شعريّاً أو لا شعريّاً، بل الشّعريّ هو الفضاء الذي تتموقع فيه الأشياء بطرق مختلفة، وصيغ متعدّدة، وفي تفاعل العناصر المختلفة المكوّنة للنّصّ مع بعضها بعضاً، تكاملاً وتخالفاً، انسجاماً وتوتّراً، تشابهاً وتغايراً(43)، فقد نأخذ أيّ عبارة مستقلّة في نصّ بسيط ما فلا نرى فيها أيّ شعريّة، ولكنّها حين تُوضع في موقع آخر مغاير، وتُنزّل في سياق نصّيّ أكبر، وتُربط بعناصر أخرى تتحوّل إلى عبارة شعريّة، سواءً كان النّصّ شعريّاً أو نثريّاً فـ"**ندرك كيف يمكن للاّشعريّ، مهما كان حجمه وطبيعة تكوينه، أنْ يفيض**

بالشّعريّة في النّهاية حين يندرج في بنية كلّيّة تنشأ بينه وبين مكوّناتها الأخرى علاقات من نمط معيّن، وبهذا التّصوّر، يصبح النّثر طاقةً شعريّة غنيّة حين يموضع في بنية كليّة معيّنة، ويصبح اللاّوزن، واللاّصورة، واللاّتناسق واللاّلغة (الصّمت) طاقات شعريّة غنيّة ضمن الشّرط نفسه"(44).

ولا يفوت كمال أبو ديب أنْ يُنبّه إلى أنّ مناقشته للشّعريّة بوصفها وظيفة من وظائف "الفجوة: مسافة التّوتّر" قد تحدث انطباعاً لدى المتلقّي بأنّه يميّز الشّعريّة ويرصدها "**ضمن نطاق جزئيّ هو نطاق البنية اللّغويّة المحدودة**"(45)، وأنّه لا يرصدها على صعيد البنية الكلّيّة للنّصّ، ويوضّح أنّ عمله النّقديّ يتّجه إلى عكس ذلك تماماً، لأنّه عمل "**يؤكّد أنّ مفهوم العلائقيّة هو جوهر [تصوّره] للنّصّ الشّعريّ، بل للنّصّ الإبداعيّ أيّاً كانت طبيعته**"(46). ولإثبات ذلك يقوم بتحليل نصٍّ شعريٍّ لأدونيس بعنوان "قفا نبكِ"، ويستنتج منه أنّ التّوتّر الذي يشكّل أهمّ عنصر في "الفجوة: مسافة التّوتّر" يتجلّى على صُعد مختلفة، مثل المكوّنات الجزئيّة اللّغويّة، والوحدات اللّغويّة الكبيرة، والتّشابك الأفقيّ والعموديّ الذي ينشأ في بنية النّصّ الكبرى والمتعدّدة العناصر، والتّوتّر الذي ينشأ بين النّصّ ونصوص التّراث كلّه من جهة أولى، وبينه وبين النّصوص المحايثة له في الزّمن من جهة ثانية، وبين لغة النّصّ التي تنشد التّحرّر، واللّغة السّائدة التي تفرض سلطة الماضي على الحاضر، وسلطة الجماعة على الفرد،

ويكون الشّعر إذّاك تعبيراً عن القلق الذي يعيشه المبدع، والانفصام والتّغريب اللّذين يعبّر عنهما الشّاعر شعريّاً، ويخلق من خلال ذلك أرقى درجات الشّعريّة(47).

ويعود أبو ديب مرّة أخرى إلى تأكيد أنّ الشّعريّة تتأتّى أيضاً ممّا سمّاه مستوى الموقف الفكريّ أو الرّؤيا الكليّة، أو الهاجس الوجوديّ، ويعتبره موقفاً ثوريّاً يمثّل إحدى الطّاقات الأكثر قدرة على تفجير الشّعريّة، وذلك يعني أنّ هناك تعارضاً "**بين موقفين: موقف المصالحة والقبول [...] وموقف الرّفض والهجس بالتّغيير**"(48)، والموقف الأوّل يمثّل خضوعاً للواقع الموجود، ومهادنةً له، وهو لا يمثّل أيّ فجوة في تصوّر الإنسان للعالم، أو عملاً على إقامة صورة جديدة له، أمّا الموقف الثّاني فهو يمثّل الثّورة عليه، والتّوق إلى العالم الممكن والمغاير، وهو الإحساس بوجود فجوة بين عالم قائم، وعالم خفيّ، والنّزوع إلى تغيير الواقع، ويركّز أبو ديب على الموقف الثّاني لأنّه يمثّل الموقف الثّوريّ، وبؤرة التّصوّر الثّوريّ للوجود، ويربط بين الشّعر الثّوريّ والشّعريّة، فتصبح الشّعريّة متأتّية أيضاً من المواقف الثّوريّة التي تعمل على هدم الأشكال التّقليديّة، والمواقف الوراثيّة معاً، والشّعر الحقيقيّ هو الشّعر التّخريبيّ الثّوريّ، والشّاعر بطبعه ـ مثلما يرى أدونيس ــ ثوريّ بطبعه، ولا يقف إلاّ إلى جانب التّغيير(49)، لكنّه يُنبّه إلى أمر مهمّ وهو أنّ "**الثّوريّة، الموقف الثّوريّ أو الرؤيا الثّوريّة، ليست في ذاتها شعريّة، ليست تحقّقاً**

للشّعريّة خارج اللّغة وطريقة المعاينة والعلاقات التي تندرج فيها [...و] ولا يكفي أنْ يكون النّصّ صادراً عن موقف ثوريّ لكي يتحوّل إلى قصيدة"(50)، مثلما لا يمكن للنّصّ أنْ يتحوّل إلى قصيدة بمجرّد إقامته على الوزن والقافية الموحّدين، فالثّوريّة لا يمكن أنْ تكون شعريّة إذا لم تكن اللّغة نفسها ثوريّة فتبني ذلك التّعارض بين الخلفيّة اللّغويّة التّقليديّة، والخلفيّة اللّغويّة الجديدة المستحدثة، ولا بدّ للموقف الثّوريّ إذا ما أراد أنْ يجسّد طاقة شعريّة أنْ يبلور نفسه في لغة ثوريّة، وبذلك تكون القصيدة الثّوريّة الحقيقيّة هي تلك التي يتوحّد فيها البعدان الثّوريّان، البعد الفكريّ المتمرّد على الواقع الموجود، والبعد اللّغويّ المتمرّد على أنماط الكتابة الشّائعة(51)، ويكون الشّعر ثوريّاً حين "**تتجسّد فيه الفاعليّة الثّوريّة بما هي فاعليّة كليّة، بما هي رفض لصورة العالم في بناه السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة واللّغويّة، وطموح إلى تغييره**"(52).

2ـ شعريّة التّلقّي

يبحث كمال أبو ديب بعد ذلك في ما يمكن أنْ تقدّمه الأسطورة للشّعر من شعريّة، فيقول: "**تنبع الشّعريّة من العلاقات التي تنشأ بين الحدث الأسطوريّ وبين النّصّ الشّعريّ ومن تجسيد هذه العلاقات للفجوة: مسافة التّوتّر التي يخلقها النّصّ الشّعريّ بينه وبين الحدث الأسطوريّ**"(53). ويسُمّي الحدث الأسطوريّ الأصليّ بالبعد المعجميّ للأسطورة، أمّا الحلّ الذي تطرحه الأسطورة للتّناقض الأساسيّ الذي تميّزه فيسمّيه البعد الإشاريّ لها، فتتحدّد شعريّة النّصّ بطبيعة "الفجوة: مسافة التّوتّر" التي تُخلق بين البعد الإشاريّ والبعد المعجميّ للأسطورة.

ثمّ بعد أنْ يعيد طرح مسألة الوزن في الشّعر والشّعريّة من جديد، ويعيد التّأكيد على أنّ الوزن لا يمكنه أنْ يحقّق البعد الشّعريّ بمفرده، يمرّ إلى الإقرار بما يراه حقيقة شعريّة مطلقة وحكماً نقديّاً نافذاً، وهو أنّ الشّعريّة يجب أنْ تتأتّى من مكوّنات أخرى للعمل الشّعريّ أهمّها بشكل خاصّ الصّورة الشّعريّة، بل يذهب إلى أبعد من ذلك حين يقرّ بوجود تعارض بين الانتظام الوزنيّ والصّورة الشّعريّة، فطغيان الانتظام الوزني ـ بحسب رأيه ـ يؤدّي إلى انحسار الصّورة الشّعريّة، وضعف حضوره يؤدّي إلى بروز الصّورة الشّعريّة، ويزعم أنّ هذا الحكم يمكن إثباته استناداً إلى أيّ مرحلة من مراحل تطوّر الشّعر العربيّ، أو بإجراء مقارنة بين شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر، ويرى أنّ نسبة حضور الصّورة الشّعريّة في قصيدة النّثر وعمقها أرفع من حضورها في قصيدة التّفعيلة، وكذلك الأمر حين نقارن بين الشّعر الحديث والشّعر القديم، ويستنتج أنّ الانتظام الوزنيّ هو المسؤول عن هذا الحضور للصّورة الشّعريّة أو انخفاضه(54)، وكأنّه يذهب إلى أنّ لكلّ نصّ شعريّ، أو مرحلة إبداعيّة، أو شاعر ميزة خاصّة، ونعتقد أنّه يناقض نفسه بهذه القناعة لأنّه

طالما حاول الإقناع في المراحل السّابقة بكون الشّعريّة لا تتأتّى من عنصر واحد، بل تتأتّى من مجموع المكوّنات النّصّيّة التي تؤلّف النّصّ الواحد، بل والشّعريّة نفسها لا تتأتّى إلاّ من التّكامل بينها، وليس من خلال تلك العناصر منفردةً.

إنّ ما أشار إليه كمال أبو ديب في هذا الجزء المتعلّق بشعريّة التّلقّي لا يبدو شديد الوضوح باعتبار أنّه كرّر فيه أفكاراً سبق وأنْ طرحها في الجزء المخصّص لشعريّة النّصّ، فما الذي يفرّق بين الشّعريّتين والحال أنّ الأفكار هي نفسها المطروحة في القسمين؟

يمكننا أنْ نبحث عن الإجابة انطلاقاً من قول أبي ديب نفسه وهو يتساءل عن قدرة الوزن والانتظام الإيقاعيّ وحدهما لخلق الشّعريّة(55)، فهو يقول: "**إنّ الخروج على الوزن ظاهرة حديثة جدّاً لم تتبلور بعد بشكل ناضج إلاّ في نماذج من قصيدة النّثر خلال العقدين الأخيرين**"(56). ونفهم بذلك أنّه يسعى إلى دعوة القارئ إلى استحداث أدوات القراءة والتّلقّي والتّأويل للنّصوص الشّعريّة، ولا يقرأ النّصوص الحديثة مثلما يقرأ النّصوص القديمة، وعليه أنْ يعلم أنّ هناك فروقاً عديدة بين شعريّة النّصوص القديمة، وشعريّة النّصوص الحديثة، بل عليه أكثر من هذا كلّه أنْ يَقبل غياب بعض العناصر التي كانت تُعدّ في الشّعر القديم من ركائزه الثّابتة، ويبحث عن الشّعريّة في العناصر الأخرى التي كان اهتمام المبدع بها أكبر، مثل الصّورة الشّعريّة في قصيدة النّثر، وندرك في الأخير أنّ أبا ديب يسعى بشكل غير مباشر إلى الدّفاع عن شعريّة قصيدة النّثر في إطار ترسيخ تقاليد للقراءة الشّعريّة جديدة.

خاتمة

يمكننا في نهاية هذا البحث أنْ نستنتج أنّ كمال أبا ديب ببحثه في عناصر عديدة متعلّقة بالشّعر لا ينظر في الشّعريّة بوصفها أصلاً ثابتاً حضورُه في كلّ شعرٍ، أو في كلّ ما يُفترض أنْ يكون نصّاً شعريّاً، بل بوصفها خصيصة مميّزة لبعض النّصوص دون نصوص أخرى، ولا يعتقد أنّ كلّ العناصر التي ينبني عليها الشّعر يمكنها أنْ تحقّق الشّعريّة في كلّ النّصوص، ومهما تُكنْ صيغ حضورها، بل يرى أنّ كيفيّة حضورها في النّصّ لا بدّ أنْ يكون بشكل مخصوص جدّاً، ولذلك فهو يفرّق بين عناصر شعريّة وأخرى غير شعريّة باعتبار أنّ الشّعريّة - مثلما بيّنّا سابقاً - ليست خصيصة ثابتة ودائمة فيها، فيقول: "**ثمّة "معاينة" شعريّة، ومعاينة غير شعريّة في موقف الإنسان من الوجود. ثمّة "رؤية" شعريّة و"رؤيا" شعريّة، كما أنّ ثمّة رؤية ورؤيا غير شعريّتين. وثمّة لغة شعريّة ولغة غير شعريّة. أيْ أنّ ثمّة بنى شعريّة، لا عناصر مفردة معزولة شعريّة، فالمعاينة والرّؤية والرّؤيا جميعها تجسيد لبنى كليّة، جميعها تتمّ في سياق علاقات معقّدة بين الذّات والعالم واللّغة تتشكّل حصيلة لها "بنى" كاملة مستقلّة**"(57).

وحسبنا أنْ تقول إنّه حاول بهذا المشروع التّنظيريّ والتّفكيكيّ للشّعريّة أنْ يقدّم عملاً يرتقي إلى مرتبة البحوث العلميّة الجادّة والجريئة والتي يمكنها أنْ تنافس البحوث العلميّة الغربيّة، وتقدّم رؤية عربيّة مخصوصة لهذا الجانب من الأدبية، وقد يختلف الدّارسون حول مدى توفّقه في ذلك، أو مدى علميّة المشروع الذي قدّمه، ولكنّهم بحسب ما نرى لا بدّ وأنّهم متّفقون حول قيمة المجهود الذّهنيّ الذي بذله، والعمل البحثيّ الذي أنجزه.

المصادر والمراجع:

ـ المصدر:

ـ أبو ديب (كمال)، **في الشّعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى، 1987.

ـ المراجع:

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)،

ـ **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الأولى، 1980.

ـ **الشّعريّة العربيّة**، دار الآداب، بيروت، 1985.

ـ **مقدّمة للشّعر العربي**، دار العودة، بيروت، الطّبعة الثّالثة، 1979.

ـ الجوّة (أحمد)، بحوث في الشّعريّات، مفاهيم واتّجاهات، مطبعة التّسفير الفنّيّ، صفاقس، 2004.

ـ العيد (يمنى)، **في معرفة النّصّ**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.

ـ الغانميّ (سعيد)، **الشّعريّة والخطاب الشّعريّ في النّقد العربيّ الحديث**، مجلّة نزوى، العدد الثّالث.

ـ المسدّي (عبد السّلام)، **الأسلوب والأسلوبيّة**، الدّار العربيّة للكتاب، الطّبعة الثّانية، 1982.

ـ تودوروف (تازفيتان)، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبيّة

ـ جاكبسون (رومان)، **قضايا الشّعريّة**، ترجمة محمّد الوليّ ومبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، الطّبعة الأولى، 1988.

ـ مصابيح (محمّد)، **الشّعريّة بين التّراث والحداثة**، موقع http://www.nashiri.net.

ـ ناظم (حسن)، **مفاهيم الشّعريّة**، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، الطّبعة الأولى، 1994.

.R. Jakobson , ***Huit questions de poétique*** , éd, Seuil, 1977 –

HENRI MESCHONNIK

- ***Critique du rythme, Anthropologie historique du langage,*** Edition Verdier, 1975.

- ***Les états de la poétique***, Edition Presses Universitaires de France, 1985.

حواشي

(1) أدونيس، **الشّعريّة العربيّة**، ص78.

(2) انظر: سعيد الغانميّ، **الشّعريّة والخطاب الشّعريّ في النّقد العربيّ الحديث**، مجلّة نزوى، العدد الثّالث.

(3)ـ كمال أبو ديب، **في الشّعريّة**، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، الطّبعة الأولى، 1987.

(4)ـ كمال أبو ديب، **في الشّعريّة**، ص9.

(5) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص9.

(6) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص8.

(7) ـ كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص9.

(8) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص10.

(9) من الضّروريّ أنْ نشير إلى أنّ كمال أبا ديب لم ينظّم عمله في هذا الكتاب وفق منهج دقيق، ولم يتناول عناصر الشّعريّة وفق تبويب بحثيّ يفصل بين العناصر، ويتناولها بشكل تتابعيّ من جهة أولى، وبشكل منفصل من جهة ثانية، ليدقّق النّظر فيها، بل كان عمله شبيهاً بالملاحظات العامّة، والأفكار المتناثرة، ممّا جعله يطرح الفكرة نفسها أكثر من مرّة، وفي فقرات متباعدة على صفحات كثيرة، وكان عليه أنْ يعيد صياغة متن الكتاب، فيبوّبه وفق العناصر، أو القضايا المتّصلة بالشّعريّة، وهذا ما جعلنا لا نتّبع طريقته في العرض في بحثنا هذا، إضافة إلى أنّنا غضضنا الطّرف عن بعض الفقرات التي رأينا فيها التّكرار والإعادة لما وقع طرحه في فقرات سابقة، مثلما لم نولِ أهميّة لبعض الفقرات التي رأينا أنّها لا ترتبط مباشرة بشعريّة الشّعر التي هي مركز دراسة أبي ديب في هذا الكتاب.

(10) كمال أبو ديب، **في الشّعريّة**، ص7.

(11) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص7.

(12) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص13.

(13) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص13.

(14)ـ كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص14.

(15) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص15.

(16) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص ص15، 16.

(17) أورده كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص17.

(18) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص28.

(19) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص21.

(20) يذكر كمال أبو ديب مثال "وورقي إذا حضرت، يهرب". **المصدر نفسه**، ص29.

(21) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص29.

(22) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص126.

(23) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص126.

(24) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص126.

(25) يعتمد كمال أبو ديب هذه العبارة في قوله: "**كلّ نصّ يطرح إشكاليّة القراءة ـ التّلقّي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذا الإشكاليّة بين نصّ ونصّ، وشعريّة النّصّ هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكاليّة**". **المصدر نفسه**، ص83.

(26) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص47.

(27) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص47.

(28) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص46.

(29) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص46.

(30) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص47.

(31)ـ كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص48.

(32) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص28.

(33) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص49.

(34) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص68.

(35) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص52.

(36) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص52.

(37) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص52.

(38) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص55.

(39) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص90.

(40) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص57.

(41) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص45.

(42) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص57.

(43) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص58.

(44) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص66.

(45) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص59.

(46) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص59.

(47) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص ص60، 64.

(48) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص69.

(49) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص ص69، 70.

(50) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص74.

(51) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص ص47، 75.

(52) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص ص76، 77.

(53) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص87.

(54) انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص91.

(55)ـ انظر: كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص92.

(56) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص92.

(57) كمال أبو ديب، **المصدر نفسه**، ص ص110، 111.

❑❑

قراءات نقدية..

زهران القاسمي في رواية (القناص) عاشق يقتنص دهشة اللغة والمكان الأثير

□ يوسف حطّيني

كلمات أولى:

تماماً مثلما تتحرك الريحُ بين الجبال والوديان في رحلة القنص الأثيرة على القلب، يتحرّك الزمن بين الماضي والحاضر في رواية (القناص) للروائي العُماني زهران القاسمي[1] ، يتحرّك؛ لينقل لنا وقائع رحلة عمر، بقيت بالرغم من غناها، عبثية، تفضي إلى فراغ موحش.

ثمة أمر واحد، على مدى صفحات الرواية، يشغل بال السارد الأساسي "صالح بن شيحان"، وهو أن يكون قنّاصاً، وهو لن يكون كذلك حتى يصطاد تيس الوعل. هكذا قال له عمّه سيف: "ما تكون قنّاص إلا يوم تقتنص التيس العود" ص128.

ينتقل من جبل إلى جبل، ومن وادٍ إلى وادٍ، ويصطاد الطيور والحيوانات، وإناث الوعل، ولكنّ تيس الوعل يظلّ عصيّاً، وفي آخر الرواية يَسمع صوته بينما كان يرتاح في أثناء صعوده قمة جبل السويح، فيوزع بصره في كل الأرجاء باحثاً عنه، ليراه:

"كان فوقي مباشرة يقف أمام شجرة لقم كبيرة. تيس الوعل بقرنيه المقوسين، يراقبني من الأعلى (...) وضعته في دائرة التصويب.. سمعت من داخلي صوت عمي يقول:

ـ لا تشوف عليه كله، شوف ع راسه والا فواده" ص140.

---

[1] **زهران القاسمي: القناص (رواية)، مسعى للنشر والتوزيع، المنامة، البحرين، ط1، 2014.**

هكذا يجد نفسه أمام الوعل وجهاً لوجه، بعد أن صادف مرة ثلاثة وعول دفعة واحدة وكان دون سلاح، ولكنه في هذه المرة كان جاهزاً "اخترت نحره، اخترت موضع فؤاده ولوح الكتف، ثم ضغطت بإصبعي على الريشة، بسم الله، الله أكبر، وانطلقت الرصاصة" ص141.

تضع الحكاية ها هنا بطلها صالح بن شيحان أمام لحظة الإنجاز، وهو الذي سمع كثيراً من الحكايات عن تيس الوعل الذي يحرسه الجن، فينادي في خاطره الأحياء والأموات:

"يا أبي، يا عمي سيف، يا ود مفتاح، يا أيّها الناس، ها أنا أخيراً قد صرت قنّاصاً. ها قد سقط تيس الوعل برمية واحدة من بندقيتي، دون أن تحرسه مخلوقات الأرض كلّها أو الجن، أو حتى أهلنا الصالحين. أين أنتم تعالوا اشهدوا أنني صرت قناصاً". ص141.

في لحظة الإنجاز هذه، يتولّد زمن محرقي، زمن يصبح بؤرة لرؤية جديدة، تفاجئ القارئ، ولكنها لا تفاجئ السرد، لأنها مبنية على تأسيس فلسفي له مسوّغاته؛ إذ يلقي علينا السارد مجموعة من السياقات اللفظية النهائية التي تتحدث عن فراغ ما بعد إنجاز الهدف، وهو فراغ يدركه العارفون، ومن هذه السياقات:

ـ "ماذا بعد سقوط الوعل؟" ص142.

ـ "تيس الوعل سقط، ومع سقوطه قام في داخلي عمود كبير من الفراغ، ونثر غباره في ذاتي، شعرت بذلك الثقل العجيب، الفراغ الذي سيفرّخ في القلب، وسيكتسح كلّ الأشياء الجميلة" ص142.

ـ "لقد اصطدت الوعل أخيراً، لكنني لم أكن أعلم بأنني كنت أنهي كل شيء". ص143.

إذاً فالانتشاء الذي كان ينتظره صالح هو انتشاء لحظي، يتعب من أجله حياة كاملة؛ لينتهي في لحظة الكشف، انتهى كل شيء.. غير أنّ انتشاء القارئ يدوم، لأنّ الروائي يقدّم الحكاية التي أوجزناها في السطور السابقة، عبر آليات اشتغال سردية تأخذ بلبه نحو معارج لذة النص.

* * *

أسئلة ومفاتيح:

تؤسس الرواية على المستوى الوجودي لوحدة "صالح بن شيحان" وعزلته وغربته عن مجتمعه، مثلما تؤسس لجدلية تحقيق الهدف بين الجدوى وعدمها..

أكان صالح وحيداً حقاً؟

وهل يكتفي الوحيد بوحدته عادة؟

هل يصنع لنفسه عالماً موازياً يملأ تلك الوحدة؟

أكان يسعى إلى قنص الوعل الكبير الذي لا يظهر إلا نادراً؟ أم أنه كان يسعى إلى لذة البحث عنه؟

وإذا كان صالح وحيداً غريباً فما سرّ اندفاعه نحو التعلق بأبيه وعمه سيف وود

مفتاح؟ وما سرّ علاقته باللهجة والأغنية والحكاية والجبل والوعل والريح؟ وإذا لم يكن في حقيقة الأمر ساعياً إلى ذلك القنص فما الذي كان يسعى إليه من خلال اندغامه بالمكان والتحامه به؟

هذه هي الأسئلة التي نعتقد أنها تشكّل مفتاح قراءة رواية "القناص.

***

صالح: ثنائية الاغتراب والاندماج

"صالح بن شيحان" الرجل الستيني الذي يسرد حكايته يمثّل شخصية ذات كثافة سيكولوجية نادرة، صمته الغريب يصدّ من حوله، وكل من يحاول الاقتراب منه يصطدم بذلك الحاجز المنيع، كان هكذا منذ شبابه، وما زال، ومن يقترح عليه صداقته سيجابه كلمة "لا"، تخرج نزقة من فمه بلا تردد.

في بداية الرواية ثمّة ما يؤكد هذا التوجه، في الإبعاد المبرمج الذي يمارسه تجاه الآخرين، فعندما يكون في بيته مراقباً الوعل بمنظاره، ينادي عليه أحدهم طارقاً بابه، فينزعج لأنه أخرجه من ملكوت المراقبة: "قام من مكانه متوتراً، فهو يريد أن ينهي أمره مع الزائر الفجائي؛ ليعود إلى منظاره، وخلوته مع الوعل" ص16

صالح هذا يشارك بطريقته، بعزلته التي اختارها، في أحزان قريته وفي أفراحها، فقد "كان يجيء إلى مكان العزاء يصافح الموجودين وأهل المتوفى، وهو صامت ثم ينتقي مكاناً منزوياً يجلس فيه، ولا يقترب من أحد. وفي الأعراس أو الأعياد كان يجيء متأخراً ليجلس على أي بسطة طعام، يأكل منها ثم يقوم مسرعاً عائداً إلى بيته" س56.

وقد تعزّزت هذه الوحدة في نفسه، ونما حب الابتعاد عن الآخر (غير المرغوب فيه)، حتى من خلال عمله اليومي حارساً لخزان الماء في أطراف القرية، وهو ما "يوفّر له مأوى منزوياً" ص55، بالإضافة إلى بذرة حب نما جنينها في قلبه، ثم تركه وحيداً.. ونحن نظن هنا أن تجربة الحب الجنينية التي عاشها معها كانت سبباً جوهرياً في تكوين قناعاته حول عبثية العلاقة مع الآخر:

"موجة خفقان مختلفة حركها الشعاع المنسكب من عيني سلمى العسليتين (...) رحلت سلمى برفقة عائلتها وغادروا المدينة (...) منذ ذلك الحين كنتُ أحاول أن أصدّق ظنّ أمي التي كانت تقول:

- بيرجعوا، هذي بلادهم محد يروح من عشّه وما يرجعله" ص ص 32.31.

ولأنّ ظنّ أمه لم يصدق، فقد ظلّت علاقته مع المرأة في حدود العلاقات الاجتماعية السائدة، ضمن رؤيته الخاصة للحياة ذاتها، فتزوج امرأة سرعان ما طلبت الطلاق، بعد أن عجزت عن تحمّل صمته:

"يسند ظهره على الجدار، ويحدّق في الفراغ، ولا يتحدث معها أبداً (...) تقول إنها كانت تصرخ في وجهه، تبكي أحياناً كثيرة، لم تنفع كل محاولاتها لكي تغيّر

ولـو قلـيلاً مـن صـمته الغريـب حتـى طلبـت الطلاق" ص56.

أمـا الثانيـة عـزّا فقـد كانـت ميالـة للصـمت مثلـه، تجلس قبالتـه تخـيط قطعـة قمـاش أو ترقـأ شـقاً في ثـوب، يـأكلان في صمت، ينامان في صمت.. ولا تتحدث معه إلا حينما تريد شيئاً من السـوق، وهـذا مـا جعـل حياتهما مرشحة للاستمرار والإنجاب.

إنّـه لـيس مريضـاً نفسـياً يتعـرّض لأزمـة تنفّـره مـن الآخـرين، بـل هـو إنسـان يملـك خيـاره، ويدركـه، ويضـع لـه اسـتراتيجيات تكفل استمراره، علـى الـرغم مـن إحساسـه العميـق بهـذه الوحـدة منـذ شـبابه: "الوحـدة تضـخمت في داخلـي، شـعرت أنـني أريـد أن أسمـع الضـجيج، أن أركـض في طرقـات الحـارات، أن أمشـي مـع الفلـج، أتـربّص بالفتيات، كنـت أريـد الحيـاة الـتي لا توجـد إلا في القرية" ص51.

لقد كان عليه أن يبحث عن انتماءات مختلفة، أكثر قدرة على الخلود؛ إذ أدرك مبكّـراً "إنّ الإنسـان كـائن وحيـد، يولـد ويشبّ، ثم يبني بيتاً ويتزوج وينجب أطفالاً لكي يظلّ وحيداً" ص46.

وانطلاقاً من إيمانه بالعزلة، أو بالبحث عن علاقات أخرى بديلة للعلاقات السائدة الـتي لا تحقـق لـه التشـارك، فقـد لجـأ إلى اسـتراتيجيات وخطـط مدروسـة، ليبعـد الآخرين عن نفسه، وها هو ذا يقول:

"حاول البعض أن يتقرّب مني فاصطدم بصـمتي وانشـغالي بأشـيائي كبنـدقيتي أو منظاري، دون الالتفات إليه والاستماع إلى ما يقول، بعضهم يظل يثرثر ثم يقوم ويذهب، وبعضـهم يقطـع حكايتـه، يـنفض ثوبـه ويختفي. مع الوقت بقيت وحدي، لا يقترب مني إلا من أريد فقط، كود مفتاح وأخي سعود وعمي سيف" ص118.

إنّـه بدقـة لـيس غريبـاً تمامـاً، ولـيس منعـزلاً تمامـاً، هـو غريـب ومنعـزل عـن بيئـة اجتماعيـة لا يحـبّ الانخـراط فيهـا، ولا الحـديث إليهـا، وفي مقابـل ذلـك يحـاول أن يـبني عالمـه الخـاص الـذي يشـاركه فيـه القناصـون مـن أمثالـه؛ فالوحيـد "الـذي يسـتطيع أن يجـرّ القنـاص إلى الحـديث هـو قنـاص مثلـه" ص57، مثلمـا تشـاركه فيـه مظاهر الطبيعة التي يحاول الاتحاد بها.. لقد اقتنـع صـالح أنّ هـذين البـديلين قـادران علـى أن يكونـا نمـوذجيين مـن أجـل الحفـاظ علـى انتمائه، وعلى جدارته بالحياة.

***

بدائل الاغتراب:

لقـد وجـد صـالح في بيئتـه البشـرية الصـغرى منافـذ علـى عـالم القـنص الـذي يحبـه، وبـديلاً للبيئـة البشـرية الـتي هجرهـا طائعاً، فكان لـه في أبيـه وعمّـه وصـديقه ود مفتـاح متنفسـات للـروح الوثابـة نحـو الانـدماج بـذلك العـالم السـحري، بـدءاً مـن الأب "شـيحان بـن حمـود" الـذي أراد أن يجعـل مـن الصـغير ابـن الأحـد عشـر عامـاً مشـروع قنّـاص، فيرسـله إلى أمكنـة لم يزرهـا مـن

قبل، عبر وصف العلامات التي سيمّر فيها بدقة متناهية، ويطلب منه أن يعدّ القهوة وأن يطبخ ريثما يتبعه؛ ليثبت الصغير في كل مرة أنّ الولد سرّ أبيه:

"أحضرت ثلاث حصيات متوسطة الحجم، وأوقفتها مقابل بعضها على شكل نجمة، قمت وبحثت في الجوار عن بعض الحطب اليابس، كسرته إلى أعواد صغيرة، ووضعته بين الحصى (...) لقمت الموقد عيداناً من عشبة السخبر التي يبست أطرافها، بدأت النار تسري في الحطب وتصاعدت شيئاً فشيئاً ألسنة اللهب، وضعت القدر فوق الموقد وبدأت في تسخين الماء، وعندما وصل أبي كان الغداء جاهزاً" ص33.

ولا يتردد الأب في إنجاز مشروع الابن القنّاص أن يرسل ذلك الطفل من وسط بيئة رحلة القنص إلى القرية لكي يبيع الوعل الذي اصطاده الأب، عبر طريق لم يسلكها سابقاً، ولكنه يصفها له بدقة، فيهبط ناحية القرية، ويسأل عن صديق أبيه شاغل بن خلوف، ويعطيه الوعل ليتصرف به كما يشاء، ويخبره باحتياجات المؤونة التي سيشتريها من نقود الوعل، فيقوم الفتى صالح بكل ما هو مطلوب منه، ويرافق شاغل في خطواته إلى السوق، قبل أن يعود إلى أبيه من الطريق ذاته:

"علّقت قنيصتنا وجلست أنتظر بيعها، اهتمّ الرجل بكل شيء، سلّمني ثمنها واشتريت بعض التمر، ثم مشى معي حتى خرجت من القرية، سلكت ذات الطريق راجعاً حتى وصلت قبيل غروب الشمس، كان أبي قد هيّأ الموقد للعشاء" ص47.

إنه يتدرّج به، بحكمة القناص الخبير، من التعرّف على علامات الطريق، إلى تحضير الطعام والقهوة، ثم إلى التدريب على إطلاق الرصاص، على الرغم من أنّ صالح الابن كان يطلب ذلك دائماً، ويقول لأبيه "باه، أبا أنقّع" فتأتيه إجابة الوالد: "يوم غايته" ولكن صالح يفاجأ في مرة من المرات بتغير إجابة والده؛ إذ يقول له: "صبّر":

"خفق قلبي بشدّة، أمسك كتفي، وبهدوء سحب الخشبة حتى توسطت خدي، ثم أخذ يدي اليسرى ومدّها حتى بطن البندقية، واليد اليمنى وضعها على الريشة وقال:

ـ صبّر، شوف على العلم، خليه في وسط الميزانية، وخلي راس العلم في وسط الجرف، قطعْ نسخك، لا تنتفض، وبعدين فعصْ بصبعك على الريشة" ص50.

وإذ يصطاد الصغير حمامة، يتناولانها على العشاء، يفكّر في ما لو سمح له أبوه بصيد أكبر في الجبال، ولكنّ أباه يصرّ على "منهج تدريبي متدرج وصارم"، فيقول:

"ركبْ لهزيلة إلين تجيك السمينة، تعلّم تضرب حمامة وخلاف فكّر في الوعل" ص51.

وإذ يسافر الأب إلى الخليج، ويغيب مدة سبع سنوات، يصبح العم سيف (أصغر أعمامه)، هو المعلّم والموئل والملاذ والحامي، لصالح وأخيه سعود، ويستمرّ في المهمة التي

بدأها الأب، تلك المهمة التي تدمج روح صالح بالطبيعة التي أحبّها، فيرافقه في رحلات الصيد، ويتدرج معه في صيد القنائص، فيصيد العتود وأمه؛ ليبقى تيس الوعل الصيد الثمين الذي يظفر به وحيداً في النهاية.

إذا فقد عمل العم سيف على إتمام رأب الصدع بين صالح ومحيطه الحيوي، عبر تمتين العلاقة بين صالح وبين عالم القنص، حتى صار يشعر بكل ما حوله شعوراً يفضي به إلى قراءة واعية لذلك المحيط الذي يترّقب فيه ظهور القنيصة:

"في رحلة الصيد لا بدّ أن تكون حواسك كلّها مستيقظة، فأنت لن ترى بعينيك فقط، بل لا بد أن تتوجس القنيصة ووجودها بكل شيء في جسدك، أن تستمع للأصوات في كل الاتجاهات، أن ترقب الظلال، أن تحدس أن خلف تلك الشجرة شيئاً ما، وأن تكون متأهباً لاستخدام بندقيتك في أي لحظة..

هذا ما كان يقوله لي عمّي سيف وهو يشرح لي ترقّب القنيصة" ص67.

ومن أجل بناء ذلك العالم البديل للواقع القروي البشري الذي ينبذه صالح يجتهد العم في تقديم كلّ خبرته لذلك الفتى الذي يريد أن يتوحّد مع الطبيعة، فيطلب منه مصاحبة السلاح دائماً؛ إذ إن الهدف قد يظهر في أية لحظة، ويوضّح له "أن يمشي الرجل خلف الآخر مع ترك مسافة بسيطة تحسباً لانزلاق صخرة أو سقوط فتات التراب"، ص ص67ـ 68، كما يطلب منه استقبال الريح لا استدبارها في أثناء رحلة القنص:

"لابد من استقبال الريح في القنص، هكذا أخبرني العم سيف، لأن الوعل حيوان ذو حاسة شم قوية، يستفيد من الريح في حمل رائحة القناصين، وصوت خطواتهم على الصخر، بينما عندما نستقبل الريح تذهب روائحنا بعيداً" ص68.

وهو ينقل إليه، كذلك، خبرته الاجتماعية، فحين تظهر أنثى الوعل مع وليدها الصغير، يطلب منه عمّه أن يصوّب ناحية الصغير، "وهو سيتكفّل بأمه" ص68، موضّحاً له: "إن كنت ستصطاد عنزاً ووليدها فابدأ بالصغير، فعندما يسقط ستقف الأم لرؤيته للحظات، ثم تستطيع أن تتناولها، ولكن إياك أن تصطاد الأم في البداية، فالعتود لن يتوقف أبداً من الخوف حتى يقفز الجبل في لمح البصر" ص75.

هكذا إذاً تنتقل الخبرة عن طريق الأب، وعن طريق العم سيف، تلك الخبرة التي سترسّخ انتماء آخر يسعى له صالح، ويقوم به العم بكل رضى، إضافة إلى قيامه بدور الحامي الذي يرد عن ابني أخيه صالح وسعود أذى الأباعد والأقارب:

فقد نشب نزاع بين الأعمام بسبب خلاف على توزيع الأنصبة من الفلج، وعندما تدخل سعود لحل المشكلة "لم يشعر إلا بالهراوة تسقط على رأسه من عمه مبروك، دارت به الدنيا، وسقط على وجهه أرضاً، مغشياً عليه" ص119، وفي النهاية هدد

بعضُهم بعضَهم، وانفضوا تاركين إياه وقد شجّ رأسه وسال دمه.. وإذ تراه عويشة تخبر زوجها سيف:

"- مين ضاربنك؟

ـــ ما أعرف، ما دريت ولا علمت إلا بالسقحة على راسي". ص119.

وبعد أن يعرف العم سيف ما جرى من سالم (بعد أن هدده بالسلاح) ينطلق إلى مجلس مبروك، وهو جالس أمام الغداء، وكأنه لم يفعل شيئاً:

"تناول ذات الهراوة التي ضرب بها مسعود، وضرب العم مبروك على رأسه، وتتالت الضربات على الظهر والأطراف، سقط وجه مبروك متمرّغاً وسط بسطة الغداء، وسال الدم وملأ الصحن، وتفرّق أولاده الصغار فزعين واندسوا خلف أمهم التي كانت تولول وتصيح، قال لها والشرر يتطاير من عينيه:

ـــ قوليله جوزتش، سعود ولدي، بو يطشّه بماي، أطشّه بنار" ص120.

أمّا سعود ذاته، سعود الأخ الذي لم يكن على رغبة كبيرة في مشاركة رحلات القنص، فقد دخل مملكة الوحدة الصغيرة التي اختارها صالح لنفسه من جهة الحكاية، سعود الذي يحب أن يبقى في القرية، "يسقي النخيل ويزرع الخضروات"ص85، و"يتعلم منه أصول الفقه أو يقرأ الكتب الأدبية" ص85، سعود هذا يصبح مفتاح أخيه صالح إلى فهم ثنائية الجمال والجلال، حين يحترم رغبة عمّه، ويرافق رحلة الصيد، وهناك يتحد جلال القرآن والأذان بجمال الطبيعة من خلال صوته الهادئ "الذي يأخذك شيئاً فشيئاً من أصقاع الحلم حتى يقف بك عند باب الملكوت الصامت في تلك البقعة الغارقة بين الجبال" ص89، ومن خلال أذانه؛ حيث "يمتدّ صوته بعيداً، تأخذه سفوح الجبال فيتردد صداه" ص90.

سعود أيضاً، يعوّض عدم فهمه في أمور القنص بالحكايات التي يقرؤها؛ ليدخل إلى عالم أخيه الأثير، فيحكي حكاية طريفة لرجل جاء إلى عابد من العباد ليعلمه أسرار التصوف والعبادة في زمن قصير جداً (ص ص87- 88)، وقد جرّت هذه الحكاية إلى حكاية أخرى حكاها العم سيف عن قناص باع بندقيته لرجل بعد أن ألح عليه، "وبعد أيام عاد الرجل محاولاً إرجاعها للقناص قائلاً له بأنها لا تصيب شيئا. فقال له القناص: أنا أعطيتك البندقية ولكن لم أعطك الصنعة، أو كما قالها عمي:

- أنا عطيتك التفق، لكن ما عطيتك التفوقية" ص88.

ولأنّ الحكايات، من خلال كونها انتماء إلى الزمان والمكان الخالدين، تشكّل وعي السارد بالخلود المطلق، ولأنّ "الإنسان هو مجموع تلك الحكايات التي يسمعها"ص123، فقد كان صالح يسجّلها في صندوق صدره الصغير، وها هو ذا يقول عن أحاديث أخيه سعود وعمه سيف في الرحلة المشار إليها:

"كان الشعر والوعل والنساء والورع والأخلاق والأدب وأخبار القبائل والحروب والبطولات كلها حاضرة، وكنت صامتا أتلقى ما أسمعه، أفتح مندوساً صغيراً في صدري، وأخبئ كل ما أريد" ص89.

أما والد السارد "شيحان بن حمود"، الذي شكّل وعي صالح تجاه الطبيعة وعناصرها، فقد عاد بعد رحلته الطويلة من الخليج، ليكمل مسيرته عبر الحكايات التي يستذكرها من تلك الرحلة، يمتصّ حكايات القهر والعذاب، ويحكي الحكايات التي تسلّي من حوله، "أحياناً يصمت، تعتلي وجهه سحابة صغيرة من الحزن، ربما لأنه يتذكّر حكايات لا يريد أن يقصها علينا، قد تكون مليئة بالألم والعذاب والبؤس والإحباط، كان يهزّ رأسه، طارداً تلك الأفكار السوداء التي تحوم حوله" ص123. أمّا حين يختار الحكاية ليحكيها فقد كان صالح يتلقاها تلقّياً عجيباً، تلقياً يربطها بذلك الخلود الذي يربطها بوحدة الوجود القائمة بين الإنسان والطبيعة.. كيف لا؟ وشيحان هو الذي "تندلق من فمه الحكاية تلو الحكاية، وكأنها عين ماء عذبة تخرج من أصل الجبل" ص123.

لقد كانت الشخصيات المشار إليها آنفاً ومواقفها وخبراتها وحكاياتها حوافز مساعدة لدخول عالم خاص، مكان خاص له مفرداته ومؤثثاته وروائحه وألوانه وأصواته التي منحته طابعه الفريد. فكيف يبدو لنا هذا العالم السحري؟

***

حول سجّادة الوصف

أجدني ميّالاً لاستخدام كلمة سجّادة في توصيف اللغة التي يستخدمها زهران القاسمي في تشييد الأمكنة التي تعيش شخصياته في كنفها، وفي تأثيثها، وفي إقامة العلاقة الخاصة معها، لتكون حفيّة بصالح، ذلك الذي انتمى إليها بروحه وجسده في آن، ذلك أنّه ينسج حرير لغته بأناة دودة القزّ. تتوجه عدسة الروائي اللاقطة من أعلى الجبل، نحو بيت صالح، في إشارة ذكية، فالقنيصة أيضاً تراقب صيادها، وتعيش معه اللعبة ذاتها. من هنا فإنّ تقديم بيت صالح يتم من هناك، تنتقل الرؤية من العام إلى الخاص، ومن الأعلى إلى الأسفل؛ حيث العنز توجه نظرتها "صوب قرية صغيرة تقع بين الجبال" ص13، والقرية القديمة التي يتراص بعضها مع بعض في خيوط متعرجة "ترفعها عن الوادي تلال محاطة بمزارع النخيل والليمون، وتملأ أفئدتها عائلات تربطها أواصر دم وذاكرة حميمة، كل بيت لعائلة أو اثنتين" ص13. وبعد ذلك تستمر عدسة السارد في الاقتراب، أو عدسة القنيصة المرتقبة؛ لتلتقط صالح متكئاً على جدار في حوش البيت:

"بين واديين كبيرين يقسمان المكان، نبت واحد من تلك البويتات. وعلى قطعة صخرية ملساء جلس صالح بن شيخان متكئاً على الجدار في حوش بيته متأملاً القمم البعيدة" ص13.

ها هنا، وحتى الآن، في مجموعة من سياقات ابتدائية، يتم تأثيث المكان بالمألوف، من قبل سارد محايد، يلتقط الأشياء التي تنتمي إلى بيئة صالح وتؤسس بناء شخصيته:

"يجلس على حصير الخوص الذي ما زال يفضّله على الحصر البلاستيكية، قريباً منه وضعت صينية صغيرة يتوسطها صحن التمر ودلّة القهوة وعدد من الفناجين غارقات في إناء ماء فضيّ" ص13.

وعبر انتقال السرد من ذلك السارد المحايد، إلى سارد مشارك، يكون صالح نفسه في معظم الأحيان، تصبح الأمكنة أكثر غنى، يحفز بناءها اهتمام الروائي ذاته، مسوّغاً ذلك، بشغف صالح ومن حوله بالمحيط الذي ينتمي إليه.

في المقطع السردي التالي يصف السارد أثر التوصيف المكاني في حياته، منذ كان صغيراً، حيث يرسله أبوه إلى أماكن لم يسبق له الذهاب إليها؛ ليربيه ليس فقط على طريق القنص، بل على إقامة علاقة خاصة مع مفردات الطبيعة:

"ظلّ أبي يصف لي المكان بدقّة، الأشجار، الصخور، العلامات الموضوعة في الطريق، الوديان، حيث يلتقي واديان كبريان نبتت سدرة كبيرة بينهما، هنالك ربطتُ الحمار، وأنزلت الحمولة، وبدأتُ في عمل القهوة.. كنتُ موقناً أنّ ما يفعله أبي هو الصواب، بل كنت مطمئناً ومقتنعاً أنه يرقبني من على إحدى القمم القريبة من حين إلى آخر" ص30.

ومع تطوّر هذه العلاقة مع المكان، تتخلى الأمكنة عن ترسيمتها الجغرافية، لتحتلّ ترسيمة أخرى في القلب، وتصبح في لغة السارد (والروائي طبعاً) طرفاً في علاقة ثنائية، يشاركها فيه الإنسان ذكرياته وطموحاته ورؤاه الجمالية، ها هنا يصف الروائي أشجار الحلف، حين تداعبها نسائم الهواء، فيستعير لجمالها من بيئة جمال بشرية خالدة: "مثلما تنتشي امرأة بشعرها الناعم حين تتدفق فيه نسائم هواء صاف تفعل ذلك أشجار الحلف حين تتلاعب بين أوراقها نسمات ريح الأصيل" ص12.

ومثلما يحيل التوصيف المكاني وأشياؤه على المرأة، فإنه يحيل على الرجل، ومثلما يحيل على الحاضر، فإنه يستجلب الماضي بقوة، وإذا كانت أشجار الحلف تنتشي بشعرها الناعم، فإنّ السدرة تستحضر كلّ الذين مروا بها، من خلال ذاكرة خصبة لا تعرف النسيان:

"على أغصان هذه السدرة ذكرى لأزمنة وبشر مرّوا من هنا، أخذوا قيلولتهم تحتها وشربوا ثم سبحوا في جابيتها العميقة، ليس هناك موضع شبر في السدرة إلا وعلّق عليه قنيصة أو قربة ماء أو إناء مملوء بالعسل الجبلي، وبين الفرعين الكبيرين اللذين يرتبطان بالجذع، ثم يفترقان؛ ليكوّنا هذه الشجرة الكبيرة، بين هذين الفرعين وضع أحدهم صرة من قماش ألوانها باهتة لقدمها، ويبدو أنه لم ينكشها أحد منذ وضعت" ص83.

فالشجرة إذاً تاريخ يسجّله المارون والعابرون، لأنها هي الباقية، هكذا أعلنت السدرة في المقتبس السابق، وهكذا تعلن شجرة اللمبا الضخمة؛ حيث يسكن "صالح بن شيحان" وأبوه:

"نسكن بالقرب من الوادي في مزرعة من النخل والأشجار، في بداية المزرعة شجرة لمبا ضخمة، جذعها عريض جداً، سألت أبي عنها، فأخبرني بأن جده قال له: إنه عهدها هكذا، لم يتذكّر أحد من كبار السنّ متى زرعت" ص60.

والطريق إلى القنص مكان مؤثث بالتاريخ أيضاً، هنا مرّ فلان، وهناك جلس، ومن ذلك المكان مرّ رجال القرية المجاورة، وهكذا يصبح الطريق سيرة حياة، ويصبح صعود صالح من وادي سحبوه إلى وادي المياين طريقاً لاستدعاء ذكريات لا حصر لها:

"كنت في كل خطوة أخطوها للأمام أعيد سيرة عقود من الزمان، وأستعيد وجوه بشر عاصرتهم، جاؤوا من قريتنا أو من القرى المجاورة، أو التقينا بهم صدفة، وهم ذاهبون في رحلاتهم البعيدة" ص127.

هكذا إذاً يبدو المرور بالمكان محفّزاً للاستذكار، وكل استذكار يقود إلى أشخاص وحكايات، وحسبنا هنا الإشارة إلى رحلة الصيد التي يفتتح بها المؤلف رحلات القناص صالح؛ إذ يتأمل بقعة العين الساخنة:

"من هنا مشيت أول مرة ذاهباً إلى العين، هذه عقبة العين التي تنبع من تحت الصخور، العين الساخنة، إن أثر الدهشة باق حتى الآن، وأنا أرى فقاعات الهواء تخرج من باطن العين" 21.

ويكون هذا التأمل مدعاة لاستذكار المرأة المسنة التي نذرت أن تذبح كبشاً لولدها في تلك العقبة، عندما يعود ولدها من غربته، وعلى الرغم من أنّ السارد يقطع استذكاره بالعودة إلى المكان؛ ليصف المصلّى ويتذكّر العُبّاد، فإن صعوده إلى النتوء الصخري المطلّ على العين يعيد ذاكرته إلى الحكاية ذاتها؛ حيث يتم ذبح الكبش عند قدميّ العجوز تحقيقاً لنذرها، وترمى بعض قطع اللحم حواليّ العين، وها هو ذا والد السارد يسوّغ له الموقف:

"هذا نصيب أهلنا الصالحين من الذبيحة، هم يسكنوا الآن تحت الأرض وما تشوفهم، لكن لازم نرضيهم، لأنهم لو زعلوا يجيبوا المصايب" ص27.

ويقف الجبل، إضافة إلى الشّجرة وطريق القنص، مفردة مكانية مبهرة الجمال، يسعى السارد إلى إقامة علاقة روحية معها، ونشير ها هنا بالذات إلى وصف الجبل الأبيض العصي على القناصين، فالسارد يعشق جماله، ليس من خلال علاقته مع القنص، بل من خلال إعجابه بجمال الطبيعة الخالد، مما يدلّ على أنّ ارتباط صالح بالطبيعة أعمق من رحلة قنص يحقق ذاته من خلالها، وإلى أنه يسعى إلى تحقيق انتمائه الوجودي إلى الطبيعة بالدرجة الأولى:

"على الجانب الغربي من الوادي يقف الجبل الأبيض شامخاً بأشجاره الكثيفة

محتضناً طيوراً وظباء وأغنام الرعاة المتنقلين بحثاً عن العشب، لكنه عصيّ على القناصين، فبرغم ضخامته إلا أنه لا أثر لقطرة ماء في جوانبه، لأن تربته الطينية تتشربه، ولا يبقى منه شيء" ص107.

***

ويبدي السارد اهتماماً كبيراً بوصف الأشياء الصغرى التي تنتمي لبيئته الخاصة، مهتماً بأدقّ التفاصيل، مثلما يهتم بوصف الأماكن في الفضاء المفتوح، ويمكن هنا أن نشير إلى وصف المصلّيات التي يقيمها القناصون في طريقهم، لأداء صلواتهم، إذ يرد السياق التالي:

"كثيرة هي أماكن الصلاة هنا، فليست هناك ضفّة أو براح صغير إلا وتجد عليه مصلّى صنعه شخص ما، فقليل من الرمل الناعم وحجارة مصفوفة على هيئة قوس يعني أنّ شخصاً صلّى في هذا المكان، فقوس الحجارة المصفوفة هو محراب القبلة" ص23.

ولعلّ ولع صالح بالمكان المفتوح هو الذي يجعله يختار الحوش ليجلس، والطبيعة ليمشي، فإذا وصف غرفة المؤونة ترك لها نافذة تطلّ على مناظر الوادي:

"وأعلى القنطرة غرفة طينية وحيدة تحوي الأرز والطحين والملح والتمر وفيها أيضاً يخزّن اللحم المجفف، وفي الغرفة الطينية نافذة ضيقة ليها إطار خشبي غرز بين جوانبه أربعة أعمدة من الحديد، تطلّ على مناظر الوادي، حيث الصخور الملساء الزلقة والبرك المائية الصافية". ص60.

ويمكن أن ندلل على إمعان السارد في دقة الوصف من خلال اهتمامه بتقديم أشيائه الخاصة للمتلقي، من مثل حقيبة الصيد والمنظار، فهو يميل بشكل دائم إلى فتح المغلق؛ ليكشف لنا من خلال تأثيثه، عن علّة وجوده، بحيث يمكن لأي قارئ أن يتخيّل حجم تلك الحقيبة ومحتوياتها:

"عدة الصيد جاهزة، حقيبة ممتلئة بكل الأشياء الهامة: دلة مع عبوة قهوة، علب كبريت، كيس تمر، خلطة بهارات، ما يكفي من الرز والسمك المملح، وقطع لحم المظبي المجفف، ملح، الشاي والسكّر، فناجين، خبز، حذاء مخصص لطلوع الجبال، مصباح يدوي، بطاريات، سكّين، قميص وإزار وملابس داخلية، شرشف، ناموسية، منظار، قربة الماء، وقبل كل شيء البندقية وحزام الطلقات" ص17.

أمّا المنظار الذي يختاره بعد لأي وتجريب، فقد وصفه، مثلما وصف حذاء القنص، وأشار إلى تجربته وضبطه وتركيزه على الهدف، بتفاصيل مدهشة، تدخل القارئ في تلك البيئة التي لا يعرفها، دون أن يشعر بغربة مكانية طارئة:

"وبعد أن جرّبت كثيراً من المناظير استقرّ اختياري أخيراً عليه، قضيت أسبوعاً كاملاً لأتاكّد من ضبطه، وتركيزه على الهدف (...) في البداية كانت الرصاصات تتجه يميناً، وأحياناً شمالاً أو إلى أعلى

الهدف أو تحته، حرّكت شعرة المؤشر قليلاً ثم صوّبت ثانية أتفحّص الحجارة؛ لأرى أين علقت الرصاصة، وهكذا مرات كثيرة إلى أن ثبت تصويبي وبدأت أسقط الأهداف هدفاً بعد آخر" ص44.

أمّا فيما يتعلّق بتأثيث الأمكنة بالكائنات الحية، فقد قام السارد بتأثيثها بالطيور وأسراب النحل، وغيرها، غير أن ما كان يشغل باله في تأثيث كل الأمكنة هو تيس الوعل الذي حلم بأن يكون في مرمى هدفه على مدى الرواية، وقد حضر تيس الوعل في مقتبسات عديدة، ابتدأت مع الافتتاحية السردية التالية: "عند مدخل كهف كبير في قمة الجبل البعيد يربض تيس الوعل، محنياً رأسه، مغمضاً عينيه، داخلاً في سبات عميق" ص11. وامتدّت لتسبغ على الطبيعة جمالاً أخّاذاً يُشغل صالح عن كل جمالٍ آخر:

- "كان تيس الوعل قريباً لدرجة أنه يرى تفاصيله الصغيرة بوضوح، خط الشعر الأسود الذي يتوسط ظهره، فقرات قرنيه، لحيته، عيناه الصغيرتان، وقوائمه القوية" ص108.
- "نسي بن شيحان عمله الذي صعد لأجله، لم يكترث لخلايا النحل، وجلس يراقب التيس مأخوذاً بتفاصيله" ص108.

***

المكان والصور الحسّية:

ويلفت النظر أن المكان في الرواية يبدو ذا أبعاد مختلفة، ويقدّم من زوايا مختلفة، ثمة صورة بصرية، ثمة حركة وصوت، وثمة رائحة تملأ المكان، وكل ذلك يمنح الفضاء الطباعي انفتاحات على أمدية شاسعة، ويمكن التمثيل لصورة بصرية خالصة من خلال السرد التالي الذي يراقب فيه صالح تيس الوعل بالمنظار، بينما يجلس في حوش بيته:

"تسمّر مثل صخرة، لم يتحرك منه شيء، حتى نفَسُه توقف فجأة، شيء يشبه الفرح، يشبه الغبطة في الحصول على شيء ضائع، ها هو يرى مغنمه، صورته تملأ عدسة المنظار، ها هو تيس الوعل واقفاً هناك بجسده المعافى المتين وبجلده البرّاق المصفّى، وبعينيه اللتين ترقبانه، وضع المنظار على تلك العينين [كذا] قرأ فيهما سرّاً عجيباً كان قد ضيعه" ص15.

مثل هذه الصورة البصرية قد لا يكتفى بها في سرد آخر؛ إذ يسعى السارد إلى رسم لوحة كاملة يقدّمها لضوء الفجر، ممتزجاً بصوت ماء المنحدر: "ضوء الفجر الشحيح النابع من الأفق أعطى الأشياء لوناً فضّياً، النسمات الباردة أعلنت قرب الشتاء، صوت الماء المنحدر والمتبلور في جدول صخري صغير يدخل في كومة كبيرة من الحصى" ص136.

وتتبع أهمية تأثيث المكان صوتياً من جهتين: جهة تصنيفية تجعل المكان أكثر

إقناعاً وقرباً من القارئ، وجهة بنائية تسهم في إضاءة شخصية صالح الذي يسعى إلى تشرّب المكان بمفرداته كافة، فإذا حانت صلاة الفجر راح يمايز بين الأصوات التي تأتي إليه من القرية: "أقف لحظات. أتبيّن أصوات المؤذنين، الشايب عمران بصوته المميز وأدائه أيضاً الذي لا يشبهه أداء، ثمة صوت خشن لم أستوضحه كثيراً، حاولت أن أخمّن صاحبه، ولكنني لم أستطع، ومن البعيد في أقصى القرية تجيء رخامة البنغالي يوسف بأذانه العجيب والطويل" ص21.

فإذا كان صالح ينتظر الوعل الذي اكتشف مروره من مكان، فإنه لا بد أن يستنفر حاسة الصوت التي تميّز كل شيء، وتجعل المشهد أكثر حياة وقابلية للتحليل والبناء على أساسه:

"وضع عمامته على حجر وتوسدها، أغمض عينيه وأبقى ذهنه وسمعه مفتوحين، الأصوات جلية ومسموعة، أصوات بعيدة، وأصوات على بعد خطوات منه، صوت دبور أسود يدور حول أغصان شجرة القفص، حفيف الريح وهي تخشخش ثمار القفص الجافة" ص ص103.

ويبدو تأثيث المكان بالرائحة خياراً محبباً أيضاً لدى السارد الذي يشتمّ وبر تيس الوعل، ويتنسم رائحة شجر الحلف، ويرى في رائحة القهوة مبعثاً للفرح، أو مبعثاً للحزن حين تمتزج بإمكانية الفقد، ولعلنا نشير هنا إلى العم سيف الذي يصاب في نهاية الحكاية، قبل أن يعمى ويموت، بألم كبير في رجله، يمنعه من الاستمرار في رحلات الصيد، حيث تصبح تلك الرائحة مثاراً للحزن والبكاء:

"ـ مالك تبكي عمّي؟

ـ كيف ما أبكي، وأنا عشت على ريحة هالفنجان". ص134.

كيف لا؟ والقناص كما تقول الرواية يحتاج بعد كل رحلة قنص إلى بضعة فناجين من القهوة تعيد لنا ما سال من عرق ومن قوة، فالقهوة رفيق القناص أينما ذهب، يكفي أن يشرب فنجاناً واحداً ثم يقفز بعدها مثل وعل، فإن كان تحضيرها غير ممكن، خوفاً من أن تصل رائحة النار إلى أنف تيس الوعل القريب، فلا بأس في أن يخرج صالح بن شيحان حبات القهوة التي خبّأها في جيب قميصه، ويقضمها لتكفيه مرارتها ورائحتها عن التفكير في فنجان القهوة الذي تمنّاه، ص105.

الرائحة ذاتها يضعها السارد في مواجهة نقيضه، تيس الوعل، ليحقق مقولة يسعى إلى تأكيدها، وهي أن القناص والقنيصة يتبادلان المراقبة، وأن المعركة سجال بينهما، فالوعول أيضاً مثل القناصين ترى وتسمع وتشمّ، وتحاول قراءة لوحة الوجود بطريقتها الخاصة. يقول السارد بعد صدور مرسوم منع صيد الوعول في أواسط السبعينات، معبّراً عن شوق الوعول للاشتراك في لعبة الطراد الأبدية، معتمدة على حواسها كافة، بما ت فيها حاسة الشمّ:

"..... الوعل ينادينا، هو ما زال هناك يهبط المنحدرات ويشرب من غدران الوادي ويقف على حدود الجبال وعلى القمم يستأنس بأصواتنا فيقترب، ويتنسم رائحة النار، وشذى القهوة، بل إنه يتشمم روائحنا التي بات يعرفها" ص131.

ولا يتردد السارد في الإفادة من إسباغ الحركة على وصفه من خلال بث صور الأحياء في داخل ساحة المشهد التي يرصدها، ويغدو تأثيث الوصف بالحركة قادراً على إعطاء مزيد من الحيوية للصخور والأشجار:

"يقفز الطائران حول بعضهما، يغرّدان، ينزلان قليلاً، يقف أحدهما فوق صخرة ملساء في بطن الوادي، صخرة عظيمة، لونها أبيض، مطرّزة بخطوط داكنة، بينما الآخر اتخذ غصن شجرة الغاف عند ضفة الوادي مستقرّاً" ص ص13.12.

على أن تلك الحركة تصبح أثيرة أكثر ومثيرة أكثر حين يتعلق الأمر بمحيطه القريب إلى قلبه، ففي "أعلى الكهف وعند منحدر نبتت فيه أعشاب السخبر والهندبوب وبعض الجعداء وقفت أنثى الوعل، بينما تناثر العسبق بلونه الأخضر المصفرّ في الجنبات، حجارة بلون بنيّ غامق توحي بأنها احترقت ذات يوم، وثمة عنز تقضم أعواداً من عشبة المحميرة، تأخذ قليلاً منها، ثمّ ترفع رأسها موجهة نظرتها صوب قرية صغيرة تقع بين الجبال" ص13.

في حضور أنثى الوعل إذاً يكتسي كل شيء بالحركة الأجمل، تحضر الحجارة التي توحي بأنها احترقت ذات يوم، وتحضر العنز التي يمكن تصوّر حركتها بدقة من السياق السابق، كل هذا الجمال الحركي يتدفق من أنثى الوعل، فكيف إذا حضر الوعل ذاته؟

ها هي ذي ثلاثة وعول تتبع أمامه دفعة واحدة، ولا يكون أمام عدسة المصور البارع إلا التقاط هذا الجمال الحركي البارع:

"يكفي أنه يرى كل ذلك الجمال، وعلان يتناطحان في مكان، ما كان يرى فيه أثراً لوعل منذ سنوات، وسرعان ما صارت الصورة أجمل وأبهى وأكثر إثارة، ثمة وعل ثالث يخرج من إحدى الشقوق، جلبته رياح العراك المثير" ص109.

إلى ذلك فإن الروائي يلجأ إلى تأثيث اللوحة البصرية التي يستعين فيها بما تيسر من الحواس، عبر حوار يفضي إلى المشهدية، وغالباً ما يكون هذا الحوار عامياً، ينتمي فيه الكلام، مثل المؤثثات الأخرى، للبيئة المحلية: ففي طفولة صالح، يمرّ به ثلاثة رجال، وهو وحيد في بقعة نائية، ينتظر أباه، بعد أن أعدّ له القهوة والطعام:

"وحين رأوني تعجبوا كيف لطفل بلغ الحادية عشرة تواً في ذلك الوادي المقفر يجلس تحت تلك السدرة، قال لي أحدهم مازحاً وهو يصرخ:

ـ جن وا إنس؟

ـ إنس.

ـ مو تسوّي هنا؟

ـ أحرص أبوي.

ـ ود من انته؟

ـ ود شيحان بن حمود.

ـ لا حول ولا قوة إلا بالله.. هذا شيحان ما في عقل، حد يرسل ولد صغير فه البقعة وحده وحيد؟

كنت أريد أن أقول له إنني لست صغيراً، لكنني تذكرت كلام أبي:

لا تناقش ولا ترد على رجّال أكبر منك، احترم كلامه حتى لو غلطان" ص34.

وحين يصدر مرسوم يحظر صيد الوعول في منتصف السبعينيات، يعود شيحان إلى القرية، ليجري بينه وبين أخيه سيف الحوار المشهدي التالي الذي يعتمد على الطبيعة في الوصول إلى مأثرته النهائية:

"ـ مو هناك؟

ـ سمعت الريديو؟

ـ هيه سمعته.

ـ بس كيف يمنعوا القنص؟

ــ يمنعوا بو يبغيوا، ما يلنا خص." ص130.

سيف، الذي ينتمي أيضاً إلى بيئة الجبال وبيئة الكلام، كان هادئاً في هذه المشهدية، على غير عادته، مستمدّا قوته من الانتماء إليها، وقد أنهاها بما يدور في خاطره:

"حيثما توجد طريدة، يوجد قناص، هذه سنة الحياة، وهذه الجبال لنا" ص130.

***

إنّ كل هذا سعي السارد لتأثيث عالمه بالطرق السالفة التي أشرنا إليها، والتي اجتهد صالح بن شيحان في تمثّلها والانتماء إليها كما ينبغي، تفترض علاقة من نوع خاص بينه وبين الطبيعة من جهة، وبينه وبين أشيائه الخاصة من جهة أخرى.

سيلاحظ القارئ بالضرورة أنّ الطبيعة تمثّل بالنسبة لصالح شفاء للروح والجسد، حتى العرق الذي يخرج محمّلاً بالدهون لا دواء له إلا الدروب الجبلية، "وهذه المنحدرات التي تشعر وأنت ترتقيها، وكأن جسدك ذاته منحدرات وقيعان ووديان تهطل كلها بفعل مطر بداخلك، القلب يدق بشدّة، كما يفعل الرعد تماماً، ورئتاك تنفثان الهواء وتسحبانه مثل ريح الأعاصير، أمّا أعضاؤك فهي الشغوف والشراج التي ينحدر منها الماء جارفاً ومتعكّراً بفعل ما يختلط به من بقايا يمرّ عليها، إنها معجزة الله". ص28.

الطبيعة، إذاً، والجبل أسّها الأكبر في خيال صالح، هي الملاذ والمستراح، ولا بأس من الاجتهاد في كلّ تعب، للسعي إليها، وها هو ذا جبل السويح أمام السارد يدعوه لقضاء ليلة رائعة: "عليّ أن أصل إلى هناك قبل الغروب، وانّ أجهّز لي مرقداً مريحاً لقضاء ليلة رائعة من الصمت والوحدة والنوم العميق في حضرة جبل السويح الشامخ" ص73.

مثل تلك العلاقة تتطلب انتماء من نوع آخر، يصبح المرء في أحضانها (كائناً جبلياً) ويكون عليه أن يفهم لغة المكان

الذي ينتمي إليه، بحركات طيوره، وحفيف أشجاره، وزعيق ريحه، وعواء ثعالبه:

"أن تذهب إلى الجبال يعني أن تصير كائناً جبلياً متوحشاً، تفهم ما تعني لك الأصوات من حولك، وما تعني حركة الحشرات والطيور، حتى حفيف الشجر، لا بد لك من قراءة ما يدور في المكان، فالظلال تقول لك شيئاً، وزعيق الريح على السفوح يخبرك بالحكاية، وفي الليل تعوي الثعالب متنبئة بما سيصير غداً" ص98.

ولعلنا نشير ها هنا إلى أنّ العلاقة الحميمية مع الجبل تحديداً، كونه الملاذ والموئل من تعب الجسد والروح، وكونه الحامي المتكفل باللاجئ إليه من عيون الحكومة التي منعت الصيد، يكتسب صفات الإنسان النبيل الكامل، مذكّراً بذلك الجبل الذي تحدّث عنه الشاعر الأندلسي ابن خفاجة في قصيدته المشهورة التي يقول في بعض أبياتها:

وقُورٍ على ظَهرِ الفلاةِ كأنّهُ
طوالَ الليالي مُفكِرٌ بالعواقِبِ
أصختُ إليهِ وهوَ أخرسُ صَامتٌ
فحدثَني ليلَ السّرَى بالعَجائبِ
وقال ألا كم كُنتُ ملجأ قاتلٍ
وموطنَ أوّاهٍ تبتّلَ.. تائبِ
وكم مرَّ بي من مدلجٍ ومؤوّبِ
وقال بظلّي من مطيٍّ وراكبِ
فما كان إلا أن طوتهُم يدُ الردى
وطارت بهم ريح النوى والنوائبِ

هذه العلاقة التي تصل حد الاندماج مع الطبيعة ماثلتها علاقة أخرى أقامها السارد مع الأشياء الخاصة به، من خلال آليات تقرّبه من تلك الأشياء، فهو يحدّث أشياءه، ويتغزّل بها، يكافئها، ويعاتبها أحياناً، وهو يطلق عليها تسميات تقرّبها من مرتبة إنسانية تليق بانتمائه إليها، يقول مثلاً:

"أنا مغرم بتسمية أشيائي أسماء قريبة على قلبي، فبندقيتي اسمها عزّ، وسكّيني قطّاعة، ومحزم الرصاص شدّاد، وحقيبة الظهر بنت الريح، ومنظاري المقرّب عين الصقر، وحذائي الصعب" ص20.

ولا نستغرب أبداً أن تقود تلك العلاقة الإنسانية إلى علاقة أكثر عمقاً، ولا نندهش أبداً عندما يعاتب منظاره ذات مرة، ويهزأ به، لأنه لا يريه هدفه الذي يبحث عنه: "انته عين الصقر؟ حشاها عين الصقر لكن قول عين بعوضة، ساعة وأنا أدوّر وما أشوف شيء" ص20.

أمّا بندقية السكتون، فهي عنده الإنسان الكامل، إنها سرّ كينونته، وإبداعه، وسرّ قدرته على تحقيق ذاته من خلال الاندغام بطبيعة القنص؛ لذلك فهو يبحث عن رضاها، لأنّ رضاها يعني له صيداً وفيراً، وهو يشرح هذه العلاقة بينهما غير آبهٍ بما يقال عنه من قبلنا نحن المتلقين؛ إذ يتوجه إلينا مباشرة بالسياق التالي:

"لو تعلمون حالي إذا شعرتُ برضاها، أعرف أنكم تهزون رؤوسكم الآن، وتضحكون في سرّكم وتقولون مجنون، لكن ما أقوله هو الصدق، عندما ترضى عني تنفتح الدنيا على أقطارها، ولو كان ما كان من صعوبة، لكنّ رصاصتها ستقتفي أثر الهدف حتى تستقرّ في قلبه" ص18.

ويكفي أن نقارن بين نظرته هذه، ونظرة عمّه سيف (الموضوعية) إلى البندقية ذاتها، فالبندقية تعجبه لأنها تختلف عن الصمعة، فهي أقل ضجيجاً ورائحة وأدق إصابة، دون توغّل في علاقة إنسانية بينه وبينها، كما يوحي كلام العم ذاته عنها:

"لقد أعجبت بالسكتون، صوت الرصاصة وهي تنطلق تتردد بين سفوح الجبال بنغمة مختلفة عن صوت انفجار البارود في الصمعة التي تصمّ الآذان، هذا عدا رائحة الدخان التي تسبب الاختناق من كثافتها" ص77.

***

اللغة والوعي الشعبي:

سبق أن أشرنا أن الانتماء إلى الطبيعة والاتحاد بها في هذه الرواية هو انتماء محليّ، بمعنى: إن الانتماء إلى وحدة الوجود الكلي تتطلب انتماء أوليّاً إلى الطبيعة الأليفة المحيطة بكل مفرداتها وتجلياتها، وليس صحيحاً أن الانتماء إلى الجوهري الكلي يتناقض مع الانتماء الأولي الشعبي البسيط للطبيعة، ذلك الانتماء الذي يسبغه صالح ومن حوله عليها من خلال حكاياتهم وعلاقاتهم ولهجتهم وأحلامهم وعاداتهم.

تتجلّى البيئة الشعبية عبر حكايات ينسجها الكبار، حتى يقتنع بها الصغار، ينسج الوعي الشعبي، أحياناً، حكايات لأسباب تتعلق بعيشه، فقد تم تحذير صالح بن شيحان من قبل أبيه، مثلما يتم تحذير أهل القرية، من نتائج القفز في العين الساخنة، حتى لا تسحبه ماؤها إلى دجلة والفرات حيث ستطفو جثته هناك:

"عندما كبرت قفزت في البركة الساخنة، كم استمتعت بمائها، ثمّة مأرب خلف تلك الحكاية، إنهم يخيفون من يريد السباحة هناك حتى لا تتلوث العين، لأنّ الناس في قريتنا لا يشربون إلا من تلك المياه، بعد أن تكون قد تنقّت طبيعياً أثناء مرورها بين الحصى والرمل؛ لتصل إلى قراهم عذبة وخالية من الشوائب والكبريت" ص26.

ولأن شيحان حريص على أن يؤدي صالح صلاة الفجر على وقتها، فقد زرع في وعيه الطفلي "أن رزق الإنسان يوزّع عليه في الصباح الباكر، ومن ينام في ذلك الوقت تفوته القسمة"ص47.

ومثلما فك صالح شيفرة اللغز الأول فك شيفرة الثاني، فكل ما في الأمر أن الوالد يريد من الصبي أن يصلي الفجر حاضراً، وتوزيع الرزق غير مرتبط بزمن، والوالد نفسه الذي اعتاد أن يصحو قبيل الفجر، كان الحظ السيّئ رفقه الدائم، وحين يكبر صالح يتساءل، دائراً حول

الفكرة نفسها، عن أولئك الذين "ينامون صباحهم غير عابئين بمقسم الأرزاق، بينما ثراؤهم يضرب به المثل" ص48.

الوعي الشعبي أيضاً يسوّغ صعوبة اصطياد تيس الوعل الذي يختفي على مدى أيام السنة، ولا يظهر إلا في أيام التخصيب أواخر الخريف، بينما تظهر الإناث في معظم الأوقات، وقد تهاجر الوعول بإناثها وصغارها إلى مناطق أخرى في بعض الأحيان، ليتدخل ذلك الوعي معلناً أنّ "الجن هي التي تحرس الوعول وهي التي تخفيها" ص78، وقد استطاع صالح حين اصطاد تيس الوعل الأكبر أن يهدم هذه المقولة، معبّراً عن أرقه السابق تجاه ذلك، من خلال صرخته التي أطلقها في خاطره للأحياء والأموات: "ها قد سقط تيس الوعل برمية واحدة من بندقيتي، دون أن تحرسه مخلوقات الأرض كلّها أو الجن، أو حتى أهلنا الصالحين". ص141.

ومثلما تسعى الرواية إلى رصد الوعي الشعبي الذي يسوّغ بعض المواقف الحياتية فإنها تسعى أيضاً إلى رصد بعض المظاهر التي تعبر عن ذلك الوعي، سلباً او إيجاباً من خلال مواقف حياتية معينة، فثمة وعي ساذج مثلاً يقود إلى الخوف من حكايات الجنّ والسحرة والمغايبة، ففي الرحلة الأولى لصالح مع عمه سيف بعد سفر أبيه، رافقهم أربعة رجال، "وفي تلك الليلة أوقد الجميع نار حكاياتهم، تحدثوا عن رحلاتهم وذكرياتهم، تكلموا عن السحرة والجن والمغايبة، وحضرت سيرة النساء، والتغزّل فيهن إلخ..." ص68.

وعندما استغرقوا في النوم صحوا على صراخ سنجور ود حمدان وسط البركة، لأنه حلم بأن سحرة تحلقوا حوله، وأرادوا أن يخطفوه وهرب، وحين تكرر الحلم والوقوع في البركة أخذه العم سيف وناما بعيدين عنها.

وثمة وعي آخر يسعى إلى تفسير الأحلام، عبر ربطها بعالم القنص المحيط، فحين يكون صالح في صحبة عمّه سيف يحلم بأنه يطير محلَقاً من قمة السويح، فوق قطيع من الوعول، ثم ترميه الريح على أطراف نخلة عند قنطرة الحارة، ثم يتحول الحلم معمعة كبيرة: "أناس كثير ووجوه بعضها أعرفها والبعض الآخر أجهله، كل هؤلاء الناس يحملون على ظهورهم أجربة التمر، ويتجهون صوب الوادي، ناولني أحدهم جراباً، وقال لي احمله، فحملته" ص ص80ـ 81. وحين يحكي لعمّه سيف حلمه يبشره "بنضرب صيدة اليوم" ص81.

ويفيد صالح نفسه، من الوعي الشعبي، من الذاكرة المجتمعية العلاجية، عندما يكون في رحلة صيد مع عمه سيف وود مفتاح وآخرين، فيقتلع الكثير من نبات الغنيبا التي نبتت إثر المطر، ويقطف أوراقها، ويضيف لها دقيق القاشع والملح، ويعصر عليها ليموناً، فتكون وجبة لذيذة امتدحها ود مفتاح حتى منتصف الليل، ولكن الأمور من ثم لم تمض على خير لأنّ هذه الوجبة أثرت على صالح حتى كاد

يُخرج أمعاءه، وعندها كان لا بد أن يستعين بالطب الشعبي، ويطلب من ود مفتاح أن يكوي قمة رأسه:

"لقد أدركتُ بأن عشاء الغنيبا قد أضرّ بي، وضع السكين في الجمر حتى احمرّت، ثم قرّبها من قمة رأسي ووسمني بها، فسقطت على الأرض من شدّة الحرق وشدّة الإعياء، ولم أستيقظ إلا مع طلوع الشمس، كان الدوار قد ذهب، شعرت بالجوع ينخر بطني، قمت من مكاني وأخذت قبضة من التمر" ص96.

ويمكن للمرء أن يشير إشارات أخرى إلى تسرّب الأعراف والتقاليد في سياقات عديدة، وإلى بعض العادات المتعلقة بأمور الحياة، من مثل أن سعود كان يأخذ أجره عذق نخل عن رعاية كل نخلة من نخيل مقصورة الشيخ مرهون بن سالم، كما يمكن أن يشار إلى أنساق لفظية شعبية يكتفى بها هنا للإشارة على مدى اهتمام السارد، ومن خلفه الروائي، بخلق بيئة شعبية للطبيعة الخالدة التي يسعى للاندماج فيها:

ـ طلعْ النخلة بو عندك، وعلّم أحسن عذق تشوفه" ص115.

"ـ أروح أشبّك، اللحم ع الريوق ماشي أحسن منه" ص35.

"اجتزّ أبي ذيل الثعلب، شقّه بالسكين، ثم سكب في الشق ملحاً كثيراً، علّق الذيل على النخلة القريبة، قال:

ـ ذكّرني من نرجع نشلّه هدية حال خوتك" ص36.

***

رواية "القنّاص" صرخة انتماء إلى طبيعة خالدة لا تشوبها خلافات البشر الصغيرة، ولا أحقادهم المتناسلة، ولا أظنّ أنّ الصراع الذي كان يدور بين العم سيف وإخوانه هو ما يؤرّق الروائي، ولا حتى خوفه من أن يكون العمانيون "عوائل خاسرة تعيش على الضغينة والبقاء في وجه العواصف بروح الأنانية الفجّة؟". ص117، إنّ أرقه فيما نظنّ هو أبعد من ذلك، أرق مشغول بعالم ينتفي في الحقد والظلم، وتتحقق فيه إنسانية الإنسان، عالم يليق أن ينتمي (القناص) إليه ويرتمي في أحضانه.

❑❑

قراءة في قصص العدد الماضي

محمد باقي محمد

تبدى القصة القصيرة ـ كجنس معاصر ـ عن اشتغال شديد الأهمية في التعبير عن هموم الإنسان المعاصر! هذا الضرب من الأدب كان قد انتقل إلينا من أوروبا، وذلك غبّ انزياح مركز الحضارة العالميّة غرباً. ربّ قائل: ولكن تلك بضاعتنا ردّت إلينا! وذلك في إشارة إلى تأثر الغرب بـ "ألف ليلة وليلة"، ناهيك عن تأثره بمجمل النثر الحكائي العربيّ القديم، إذ تسللت إلى أوروبا مُؤثرات حكائية شرقيّة عبر الأندلس وشبه جزيرة إيطاليا وآسيا الصغرى، غير أنّنا مُكرَهون على الإقرار بأنّ الذي تصدّر إلينا ـ في الاتجاه المعاكس ـ كان قد قطع حبل السرّة مع الحكاية التقليدية، ليندرج في قصٍ فنيّ، هذا على مستوى الاشتغال الفنيّ، أمّا مضامينها فلقد تأسّست ـ في عمومها ـ على مقاصد ثورة الشريف "حسين بن علي" ضدّ العثمانيين في العام 1916، تلك التي أسّست لأماني العرب في مشرق الجهات ـ أي في آسيا العربيّة ـ لتتمحور حول إقامة دولة عربية مُوحدّة، دولة تضم ـ تحت لوائها ـ شبه الجزيرة العربيّة والعراق وبلاد الشام، ولتعرف باسم الثورة العربية الكبرى!

والآن... كيف اشتغل قاصو العدد الماضي من "الموقف الأدبيّ" على ما تقدّم!؟ ما هي الهموم التي هاجستهم فانبروا لها متأمّلين!؟ وما الإشكاليات التي شغلتهم فنياً، فعملوا على حلّها عملياً!؟

البداية ستكون مع **"امرأة تأكل لحمها" للراحل باسم عبدو**، وفيها يأتي على امرأة فقدت زوجها في اشتباك بين الجيش والمسلحين، فخطفت جبهة النصرة ابنها، ولمّا قصدتهم ترجوهم الإفراج عن ياسر، تفاجأ بأنهم أطعموها من لحم ابنها، ثمّ تحول هذا الابن إلى جنين ستلده في خواتيم المتن!

نحن في حضرة الأزمة السوريّة إذاً، تلك التي ألقت بظلالها الثقيلة على حيواتنا للسنة الخامسة تباعاً، ولا أفق! فهل تقدّمت

العاطفة ـــ الأم أنموذجاً ـــ في شرح طبيعة الأزمة؟! ولماذا غاب التحليل عنها، في حين أنّ لغة النثر لغة تحليل؟! أم أن مُعضلة القص في المنطقة ـــ عموماً ـــ تتبدّى في التعامل مع الحدث توصيفاً، من غير أن تعنى بالكيفية التي وقع بها؟!

أما في التنفيذ فنحن أمام ضمير المُتكلم في إحالته للفعل المضارع أي إلى الأساليب الحديثة للقصّ، ولكنّ الحدث إذ تقدم تتالى تباعاً، ليُحيل إلى زمن فيزيائيّ، تسيل سيالته من الماضي صوب الحاضر فالمستقبل، حسناً... ألا يتناقض زمن القصّ التقليدي هذا مع أسلوب التنفيذ؟!

بمعنى آخر فإنّ القصة تنتمي إلى زمن التذكر، والذاكرة حامل حر في ارتحالها صوب الماضي بالتداعي أو التذكر أو الخطف خلفاً، أو صوب المستقبل بالتخيل أو الحلم، فلماذا لم يعمد العبدو إلى مونتاج مزدوج مثلاً، يقدم في شق منه زمن الفكرة، ليقف بمحطات في حياة الأم، كيف ولدت ياسراً مثلاً، وأي جهد بذلته في تربيته، كيف كانت علاقتها بزوجها؟! ويقدّم في الثاني زمن القصّ بما هو حدث شديد الضبط في الزمن، فيضبط الأول، ولا يغادر المتن خانة القصّ؟! ولماذا عمد إلى لغة تعبيريّة في نصّ وجدانيّ يسمح باشتغال كبير على التوصيف، ما يتيح للغة مُجنحة بأفيائها وظلالها وتورياتها أن تقول تلميحاً ما لم تقله اللغة تصريحاً؟! لكنّه ـــ إذ راح يرسم الخواتيم ـــ وضعنا في دائرة الصادم والمفارق والمدهش، ذلك أنّ العنونة ـــ في وظيفتيها السيميائيّة والمعرفية ـــ طرحت أسئلتها، أن كيف لامرأة أن تأكل لحمها مثلاً؟! ناهيك عن أنّ أحداً لن يستطيع الادعاء أنَّ التكهن بالخواتيم التي جاء عليها المتن ممكن، ما حقق قفلة موفقة وموحية!

قصة رهيفة، لو أنّ علاقة الأجزاء فيها روعيت ـ على أساس من التوليف والتناغم ـ لانتمت إلى مقام آخر، ذلك أنّنا قد نتساءل عن غياب المكان، حتى في مستوى واقعيّ يبيء الحدث ويوقعنه مثلاً!

مع "موسم التصيّد" لعبد الإله الرحيل

نحن إزاء الأزمة السوريّة ثانية، لكن من موقع التجاور لا من من موقع التفاعل، إذ ما العلاقة بين طلاق إبراهيم الفنّان وزوجته وبين ما يجري على الساحة السوريّة، إلاّ إذا كانت الأشياء تتداعى بالضرورة في هكذا حال؟! ثمّ ألا تشبه علاقة الراوي خليل ـــ ناهيك عن علاقة إبراهيم ذاته بما يجري ـ علاقة سائح يصف المُجريات من غير أن يُحلّلها؟! هذا إن لم نتساءل عن وجود الراوي كضرورة في عمليّة القصّ ككلّ؟!

مرة أخرى نحن مع الحدث في توصيفه لا في الكيفيّة التي تمّ بها، وإن بدا شيء من التعمّد في الاشتغال على ضياع الشخصيتين في تفاصيل تندّ عن التخيّل، ناهيك عن تحليلها!

في التنفيذ لجأ الرحيل إلى التقطيع الفنيّ، وهي تقنيّة تتشبه بالمونتاج السينمائيّ، يلجأ إليها القاصون لكسر رتابة السرد بداية، ولحل إشكالية الزمن في القصة، ناهيك عن إمكان ضخ توتر ضاف في المتن، وذلك عبر ترتيب الأجزاء ترتيباً قصدياً مُضمراً! فهل ثمة حاجة للذهاب إلى أنّ الرحيل لم يستثمر التقطيع كما ينبغي، حيث لا سرد، ولا إشكال في زمن القصّ،

ومن ثمّ ارتباك جليّ في ترتيب الأجزاء التي ضمّتها القصّة!؟

ولأنّ الموضوع كبير، فلقد أعيت الخواتيم القاص، فانتهى بعيداً عن المقدّمات، وغابت عنها مقولة تشيخوف "إذا كان ثمّة بندقيّة في البدايات، فلابدّ من أن نسمع صوت الرصاص في نهايتها، إذ ما علاقة زوجة الراوي بما تقدّم!؟ بل ما علاقة جوّ النضال بالكيفيّة التي سيق بها الحدث!؟

لكنّنا مع **محمد عزوز في "قل لهم أيام ويخرج"**، سنذهب في اتجاه آخر، مدير عام يُسجن، وتُكف يديه بدواعي الفساد، لكنّه ــ لطول الأمد ــ كان استمرأ السلطة، وهاهو يتصل بالراوي المرة تلو الأخرى متسائلاً عن السبب الذي حدا بمعاونه إلى تعيين "س" في الدائرة الفلانيّة، مهدّداً بالويل والثبور، فهو في السجن نتيجة سوء فهم، لكنّ عمّال المقسم راحوا يخفتون رنين هاتفه، فيما ظلّ هو يرغي ويزبد!

يتحقق للعنوان وظيفتاه السيميائية والمعرفيّة، فهو يشير إلى فضاءات النصّ، لكنّه لا يفضح أسراره كلها، ما كان سيقتل لعبة التشويق التي يقوم عليها أساساً، إذ أنّنا سنتساءل عن القائل، ناهيك عن المناسبة والأسباب، وهذا ينطبق على عمليّة العنونة عند الرحيل أيضاً، ذلك أنّ العلاقة بينها وبين المتن تتجاوز التجاور إلى التعالق والتمفصل، على نحو يشكّل العنوان فيه عتبة تمهيدية لمتنه!

في التنفيذ سيستثمر عزوز الهاتف لغياب شخصيته موضوع النصّ، ما يستدعي حواراً أسهم في تنامي الحدث، ولكنه افتقد إلى الرشاقة والإيجاز المُفترضين، أمّا لغته فظلت في حدود تعبيريّة محض، شابها الارتباك في غير مفصل، ثمّ أنّ عزوز لم يستثمر المكان، هذا إن لم نشر إلى غيابه، حاله في ذلك من حال الرحيل وعبدو، وإن كانت علاقة الرحيل بالقصّ ــ أساليب وتنفيذاً ـ أوضح، وأكثر متانة!

في **"بقية الحكاية" لمخلوف مخلوف** نحن إزاء عنوان موح، إذ ما هي التتمات، تلك التي لم تأت عليها الحكاية في مبتدئها!؟ ذلك أنّ سؤالاً كهذا يضعنا في قلب المكابدة!

شاب وحيد لأمه ــ إذاً ــ لم يرتض لنفسه موقف المتفرّج أمام نار راحت تحرق الأخضر واليابس في البلد، فاندفع إلى سوح المعارك ليتحصّل على شرف الشهادة!

في التنفيذ نحن أمام تقانات مختلفة ــ قد ـ تدخل في باب التناص، ذلك أنّ القاص قد لجأ إلى استعارة تقنية الرسائل، ليُقدّم متنه في صورة رسالة مُوجّهة من ابن إلى أمّه، لكنه في الاشتغال على الأجزاء عمد إلى السرد الحكائيّ، ذاك الذي يتكئ إلى الفعل الماضي، في إحالته إلى ضمير الغائب الشهير "هو"، غير أنّ الأزمة لصته، فتواجد على نحو مباشر في المتن، كما في قوله "تلك المنطقة كانت مساحة من لهب ونار...." أو في قوله "لقد مات حسن... مات كله...." ثمّ لعب على ضمير المتكلم فالمخاطب، ليضعنا أمام أساليب حديثة في القصّ!

لقد عمد مخلوف إلى التوصيف في لغته، فانضوت على شاعريّ ثرّ، هنا حضر المُجنح، وإن كان إدراج المفردات في نسيج خاص وفريد لمّا يُتح له بعد، بسبب من

تجربته الغضة غالباً! كما أنّ اشتغاله على المكان يعوزه الخروج على الإنشاء إلى حضورات شتى، يشترك فيها الواقعيّ بالنفسيّ أو بالسحريّ، بيد أنّ اتكاءه على الإنشاء ـ في رسم ذاك المكان ـ قصّر في التعبير عن حضور واقعيّ يوقعن العمل!

التنويع الذي عمد إليه المخلوف في أساليب القصّ لعب دور المحفزات، تلك المحفزات التي تدفع الحدث للتنامي، ناهيك عن أنّ التوفيق لم يُجانبه في الاشتغال على خواتيم صادمة، خواتيم تقوم على الإدهاش، وإن كان الاشتغال على خواتيم مغايرة وارداً، بل إنّه كان سيرتقي بالنص إلى مقام آخر ربّما!

مع **"الندبة" ليفغيني كريشكوفيتس، التي ترجمها الـ: د. هزوان الوز**، ستطلّ أسئلة أخرى برأسها، ذلك أنّنا سنقف بالنصّ في مستوى آخر، مستوى يتعلق بجنس تصدّر إلينا من الغرب كما نوّهنا بداية، لنتساءل عن علاقتنا بالموروث، على هذا فهل نحن أبناء شرعيُّون للجاحظ أو التوحيدي أو ابن المقفع في نثرهم الفني الرفيع مثلاً، أم أننا أبناء شرعيون أو غير شرعيّين لغي دوموباسان أو أنطوان تشيخوف أو فرانز كافكا أو أوه هنري!؟ وعلى هذا ـ أيضاً ـ قد نقف بالأسباب التي دفعت الـ: د. الوز إلى اختيار هذا النص دون غيره، ولكن ليس قبل أن نقرّ بقطع في السياق بيننا وبين الموروث قراءة ـ وبالتالي ـ تدقيقاً أو تحليلاً وتمحيصاً، فإذا أضيف الكسر الحادّ في السياسيّ راهناً، وعلى غير مستوى، تكشفت لنا الأسباب اللاطية خلف هيمنة ثنائيات عتيدة ـ كالإسلام والعروبة أو الأصالة والمعاصرة ـ على حياتنا بمناحيها المختلفات!

في **"الندبة"** يقع كوستيا ـ مصادفة ـ على محفظة جلديّة محشوة بالمال، وهو في أشدّ الحاجة إلى مثل هذا المال، وذلك بهدف السفر إلى موسكو، حتى يُحدّد خياراته في الدراسة، لكنّه لا يتردّد في إعادتها إلى صاحبها مُستعيناً بالوثائق التي كانت موجودة في المحفظة مع أوراق البنكنوت، فقط حينما يسهر مع صديقه، الذي يستنكر إعادته للمحفظة، أو ـ بصورة أدق ـ للمال، مدعيّا أنّها منحت له، يُعيد كوستيا النظر فيما حدث، من غير أن يتبيّن ما كان عليه فعله!

لكنّ القاصّ لا يكتفي بهذا الحدث، بل يسرد شطراً من حياة كوستيا، فنعرف أنّه شاب مُتبطل، يقضي جلّ وقته في بار بهو فندق بويما، ويعيش على حساب والده، فيما شقّ شقيقه بافل طريقه!

وهاهو ذا كوستيا يستعيد أوقاتاً أمضاها في موسكو مُتحسّراً، لذلك يتحجّج بتحديد خياراته الدراسيّة على نحو مُباشر ليسافر إليها ثانية، غير أنّ المال اللازم للتنفيذ يعوزه، لاسيما حين رفض بافل أن يساعده في مسعاه، لذلك وقف طويلاً بحادثة إعادة المحفظة تلك!

هل نحن أمام تراخ لقانون الحذف والاصطفاء، ذلك أنّ غير مسار في القصّ قابل للتجاهل، من غير أن يتغيّر تلقينا للقصّة، أم أنّ الضبط الصارم لعمليّة القصّ ـ بما هي حدث شديد الضبط في الزمن ـ لمّا يكن مطروحاً ـ إذ ذاك ـ بهذه الحدة!؟

نحن إزاء سرد كلاسيكيّ رصين إذاً، على ألاّ يُفهم من كلامنا بأنّ السرد قد استنفد مهامه، ذلك أنّه تجاور وأساليب حديثة، أتى قاصو هذا العدد على بعض منها، ناهيك عن أنّه ـ أي السرد ـ بنية مُعقدة تحكم زاوية الرؤية، كما تحدّد علاقة الأجزاء ببعضها، فإذا أحسنت التوليفة جاء المتن في منتهى الجمال بحسب الشكلانيّين الروس، فماذا عن النص موضوع القراءة!؟

نعم... نحن في حضرة الفعل الماضي، إذ يذهب بنا جهات ضمير الغائب الشهير "هو"، وهذا يستدعي زمناً فيزيائياً تقليدياً، تسيل سيالته من الماضي صوب الحاضر فالمستقبل، ذلك أنّ القاص لم يعمد إلى نسخ نسق التعاقب عنه، لا لعب إذاً، وإنّما سهل بسيط يتنامى، لكنّنا إذ نتبصّر فيه يتكشف عن سهل ممتنع، من آياته التلاشي المطلق للراوي خلف شخوصه، مع أنّنا أمام الراوي العليم بحسب دارسيّ فنّ القصة، ما يشي بخبرة كبيرة في السرد، في حين كان حضور قاصينا قليلاً أحياناً، على الرغم من الأساليب الحديثة التي احتكموا إليها! ثمّة ـ في النصّ ـ عناصر من الحكاية تطلّ برأسها، هذا ما يشيء به المتن! ولكن أليست القصة الفنية الابن الشرعي لفنّ الحكاية!؟ ثم أن الوقت بين غروب الحكاية وولادة القصة القصيرة لمّا يتصرم كثيره بعد!

وبالتبصّر في لغة القصّ سنجدنا أمام بسيط دال، أي أنّنا أمام لغة تعبيريّة، بيد أنّها تحصّلت على سلاسة وتناغم كبيرين، مُؤكّد أنّها تجاوزت وظيفة التواصل، تلك التي تناط باللغة للتفاهم، لتتدرج في نسيج فنيّ قصصيّ، بيد أنّها إذ وافقت منطوقها، تحصلت على جمال وانسجام ضافيين، بل إنها ثارت على محدوديّتها حين راحت تصف تألم كوستيا من الثلج الذي راح يصفعه بقوّة، متحصّلة على واقعيّة عظيمة، واقعية الحياة لا واقعيّة المدارس النقديّة البائسة!

حتى المكان تجلى في غير حضور، حضور واقعيّ ماتع بيّأ الحدث، وآخر نفسي أضاف له بعداً ثانياً، ما ذكرنا بمحاولة ـ لم تكتمل ـ للمخلوف، رامَ منها إكساب المكان بعداً ثالثاً... بعدّاً سحرياً، عبر إكسابه عناصر أسطرة، أطلت برأسها على استحياء، ولو أنّه نجح في محاولته تلك، إذاً لكنّا أمام فضاء قصصيّ يندغم المكان ـ فيه ـ بمصائر شخوصه، ويقف إزاءهم كندّ وكبطل!

هل تحصلت "**الندبة**" على نقطة تقاطع ـ تلمّ عناصر العمل الفنيّ في اشتباك عناصره وتفاعلها ـ وبؤرة تفجير!؟ وإلاّ فإنّ السؤال يلحف، أن لماذا اختارها الـ: د. الوز ليقدّمها للقارئ!؟ فإذا توضعت الإجابة في خانة الإيجاب، فهل ثمّة حاجة ـ بعد ـ للإشارة إلى أننا فيما "اقترفناه"، إنّما أوردنا وجهة نظر تحتكم إلى الكثير من الذاتي، والقليل من الموضوعي!؟ على هذا فهل ثمّة داع للإقرار بأنّها قد تقع في فخ الخاطئ من الاستنتاجات والمُنحرف ناهيك عن فخّ الاجتزاء، بل والاستبداد أيضاً، ما قد يقتضي التنويه!

□□

وإلى لقاءٍ

ـ شوكة الصبَّار.. فلـــــــك حصـــــــرية

وإلى لقاء..

شوكة الصبار

□ فلك حصرية

برغم الأمطار والزلازل والعواصف والرعود التي حاولت اقتلاعنا والرمي بنا إلى دوامة الموت والبراكين التي راحت تفور، وتغلي، وتشهق وتولول طالبة المزيد.. والمزيد منا.. من أطفالنا، ونسائنا، وشبابنا... من ورودنا، وحدائقنا وصباحاتنا، ومدارسنا، وحاراتنا، وجامعاتنا... من عمالنا، وفلاحينا، والطيبين الصابرين، وحملة الأقلام، وملوني شرفات وطننا الأخضر، ومسيجي طموح لا يقطفه الغروب ولا تسرقه العتمة، ولا يحمله الرحيل في حقيبة سفره ـ اللاعودة ـ

رغم حقدنا الكبير على ذلك الأخطبوط المتلوِّن الذي سرق الحلم من أجفان نهارات وطننا، ورمى بنا على قارعة طريق زُكمت فيه الأُنوف برائحة الدم والأشلاء، والقتل، والحرائق، والموت... وقد استمرأ لعق دمنا، فراح يلوك.... ويلوك، ويعلك أحلامنا ويبصق في دروب أجسادنا زوبعة توحشه وينفث سموم موائده الدموية في رقصة شيطانية تستهدف البشر والشجر والحجر، والعصافير والحالمين وحكايات الصباحات النديَّة، وأناشيد الرعاة، ونايات الغروب الذي اغتسل بدم شفق حزين.

رغم احتجاج ترابنا الأسمر على الغرق حتى الموت في طُوفان دموي غزير حتى الثمالة، وهي الأرض صارخة أن كفى.. وقد بلغ سيل الدم الرؤوس، وعلقت الجثث بأَجفان رؤوس الشجر وذؤابات الأرض... وأعالي الجبال..

رغم اليقين ـ في داخلنا ـ بأن الموت بات أَقرب إلينا من حبل الوريد، ومن البياض إلى السواد، ومن الجفون إلى المآقي... ومن ومضة البرق إلى الأفق.

رغم كل الوجوه التي تعرَّفناها يوماً ما، وسنتعرفها غداً أو بعده، رغم حزننا المكبوت في داخلنا، وجذوته التي لا تنطفئ إلا هنيهات، لتعود الصور عيدان ثقاب تشتعل بها أرواحنا وقد غادرت رؤوسنا أَسراب حمام تحوم وتطير، وتغدو وتروح حاملة ذكريات مشوشة أحياناً، وضبابية أُخرى، وصافية ثالثة، تحطُّ في مسامات جلدنا أَمطار ربيع تتسدل فيه سواقي عبق من شذى وبخور وطيب...

رغم آمالنا المثخنة بالجراح، بالغياب، بالفراق، بالوداع وخطف المنون، والسقوط المفاجئ لمن كان معنا، وحولنا، وقريباً منا ورغم كرهنا الغريب للون أحمر غامق بات يحاصر ويؤطّر صورة تشاهدها عيوننا فنهرب من حمرته التي تتسكب من دمنا وقد كانت عشقنا سابقاً.

رغم... ورغم... ورغم إلا أننا ما نزال نعشق تلك الوردة التي تسقيها دماؤنا، وتنبت في وجداننا، وتطويها جوانحنا حباً ودفئاً وخوفاً على عطر أنسامها... ولكي لا يغدو سيفها الأحمر لوناً غريباً عنا، بعد أن امتزج بالحناء والزعفران والمسك والعنبر، معطراً بياسمين حارات دمشق وأبوابها السبعة، وحبق وزنبق البحر في اللاذقية وطرطوس، وسحر حلب اللاهوتي المعتَّق بقلعتها وترانيم سيف الدولة، وضجيج وصخب جسر دير الزور الطفولي المنفلت من الزمكان وأنفاس أبي العلاء في المعرة، ووهج وهيبة وألَق هارون الرشيد في الرقة ـ القلب ـ وحكمة وطموح أبي الفداء في حماة سورية، وزهرة الصبار والصبر في الجزيرة، وحمص خالد بن الوليد، السيف المسلول أبداً..

رغم النزف نحن باقون... ورغم الموت القسري الذي يمارسه علينا إرهاب داعش والقوة المتوحشة البربرية... ورغم جراحنا المفتوحة على الدم والغياب والمصير المجهول.... رغم... ورغم....

ستظل دماؤنا توقد وتشعل قناديل الحياة.... وستكون أجسادنا... أشلاؤنا... أعضاؤنا... مآقينا سراج الحياة الذي لا ولن ينطفئ أبداً...

وسنبقى أبداً نبذر مساكب البقاء حتى وإن اشتدت الريح وعصفت... وهاجت وجنَّ جنونها... باقون أيها العالم، أيها البشر... أيها الطامحون إلى سرقة ابتسامتنا، واجترار وجودنا ولن نكون ـ ونحن السوريين ـ إلا شوكة الصبار في حلوقكم أيها المعتدون ولن نكون إلا السراج الذي سينير سورية ـ أبداً ـ أو لم تعرفوا بعد من هي سورية؟؟!!

❑❑